3033-5868

16+

# BULLETIN OF ART AND EDUCATION

## БЮЛЛЕТЕНЬ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ

**https://www.art-bulletin.ru**

**e-mail: artbulletin@mail.ru**

## Электронный научно-методический журнал

# «BULLETIN OF ART AND EDUCATION»

**Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства науки и высшего образования РФ и в Единый государственный перечень научных изданий (ЕГПНИ — Белый список)**



## Редакционный совет / EditorialBoard:

**Корноухов Михаил Дмитриевич,** доктор педагогических наук, профессор Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, главный редактор

**Mikhail Dmitrievich Kornoukhov,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor A.S. Pushkin Leningrad State University, Editor-in-Chief

**Потапов Дмитрий Александрович,** кандидат педагогических наук, доцент, учредитель и издатель журнала «BULLETIN OF ART AND EDUCATION», заместитель главного редактора

**Dmitry Aleksandrovich Potapov,** PhD in Education, associate professor, founder and publisher of the BULLETIN OF ART AND EDUCATION magazine, Deputy Editor-in-Chief

**Бочкарева Екатерина Дмитриевна,** кандидат педагогических наук, заместитель ответственного секретаря постоянно действующей приемной комиссии Московского государственного института культуры, заместитель главного редактора

**Ekaterina Dmitrievna Bochkareva,** Candidate of Pedagogical Sciences, Deputy Executive Secretary of the Permanent Admissions Committee of the Moscow State Institute of Culture, Deputy Editor-in-Chief

**Афанасьев Владимир Васильевич,** доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

**Vladimir Vasilievich Afanasyev,** Doctor of Education, Professor, Professor of the Moscow City University

**Горбунова Ирина Борисовна,** доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

**Irina Borisovna Gorbunova,** Doctor of Education, professor, Chief Researcher of Herzen State Pedagogical University of Russia

**Грибкова Ольга Владимировна,** доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

**Olga Vladimirovna Gribkova,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Moscow City Pedagogical University

**Жаркова Алена Анатольевна,** доктор педагогических наук, профессор, профессор Российской академии образования, Московскиого государственного института культуры

**Alyona Anatolyevna Zharkova,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Russian Academy of Education, Moscow State Institute of Culture

**Комарницкая Ольга Виссарионовна,** доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

**Olga Vissarionovna Komarnitskaya,** Doctor of Art, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

**Корсакова Ирина Анатольевна,** доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

**Irina Anatolyevna Korsakova,** Doctor of Cultural Studies, Ph.D., Professor, Vice-Rector for scientific work of the Schnittke Moscow State Institute of Music

**Красильников Игорь Михайлович,** доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики Института содержания и методов обучения

**Igor Mikhailovich Krasilnikov,** Doctor of Education, Professor of the Department of Pedagogy, Institute of Content and Teaching Methods

**Ломов Станислав Петрович,** доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской академии образования, заведующий кафедрой Московского педагогического государственного университета

**Stanislav Petrovich Lomov,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full member of the Russian Academy of Science, Head of the Chair of Moscow Pedagogical State University

**Майковская Лариса Станиславовна,** доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования факультета музыкального искусства Московского государственного института культуры

**Larisa Stanislavovna Maykovskaya,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Education, the Faculty of Music Art, the Moscow State Institute of Culture

**Мозгот Светлана Анатольевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена

**Svetlana Anatolievna Mozgot**, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia

**Рощин Сергей Павлович,** доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

**Sergei Pavlovich Roshchin,** Doctor of Education, Professor of the Moscow City University

**Портнова Татьяна Васильевна,** доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина

**Tatiana Vasilevna Portnova,** Doctor of Arts, Professor of Department of Art Studies Russian State University A.N. Kosygin

**Скоробогачева Екатерина Александровна,** доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

**Ekaterina Aleksandrovna Skorobogacheva,** Doctor of Art, Vice-rector for scientific work, Professor of the Department of General art history of the «Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov»

**Уколова Любовь Ивановна,** доктор педагогических наук, профессор, начальник департамента музыкального искусства Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета

**Lyubov Ivanovna Ukolova,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Head of the Department of Musical Art at the Institute of Culture and Arts of the Moscow City Pedagogical University

**Элькан Ольга Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица

**Olga Borisovna Elkan**, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**Юдин Алексей Петрович,** доктор педагогических наук, профессор института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

**Alexey Petrovich Yudin,** Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at the Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University



Учредитель: ПОТАПОВ Д.А.
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 04.04.2018
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 - 72623
Издательство:
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719 ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва,
Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: https://www.art-bulletin.ru
Электронная почта: artbulletin@mail.ru
Номер подписан 12.02.2026

Founder: POTAPOV D.A.
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 04.04.2018
Certificate number ЭЛ № ФС 77 - 72623
Publishing house:
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719 TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: https://www.art-bulletin.ru
E-mail: artbulletin@mail.ru

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

*Акилов Илья Валерьевич*

*РАНЕНАЯ АМАЗОНКА И ПАЛЛАДА НИКИЯ: К ВОПРОСУ СКУЛЬПТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КРЕСИЛА* *7*

*Сергеева Анна Владимировна*

*КЛАССИФИКАЦИЯ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ КОДОВ В НАЦИОНАЛЬНЫХ КОСТЮМАХ СУБЪЕКТОВ РФ (НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИК УДМУРТИЯ, ТАТАРСТАН И БАШКОРТОСТАН)* *16*

*Джерук Наталья Леонтьевна*

*ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОСТИ ФОТОГРАФИИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ* *29*

*Авдошина Светлана Арсеновна*

*СЮЖЕТНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ МОЗАИКИ КАЗАНИ: НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ* *39*

*Дуванова Наталья Викторовна*

*ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ И ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СТИЛИЗАЦИЙ РУССКОГО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В XXI В.* *47*

*Чжан Эньцзэ*

*СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКИ В «СМЕШАРИКАХ» НА ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕМ ПЕРСОНАЖЕЙ* *55*

*Чи Сэнь*

*ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ ОПЕРЕ XX ВЕКА* *65*

*Ли Цзиньчан*

*ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: НОВЫЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА* *76*

*Чэнь Лиань*

*ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ТРАГЕДИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ* *86*

*Сунь Мэнвэй*

*СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ХОРОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ: СИНТЕЗ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И ЗАПАДНЫХ ФОРМ* *94*

*Байазиди Нассер*

*ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИТУАЦИИ ИРАНСКОГО КУРДИСТАНА В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ* *102*

## ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

*Филатов Сергей Алексеевич*

*НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА: ГИБРИДИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ, ТЕХНОЛОГИИ И ДУХОВНОСТИ* 109

*Невдашев Александр Сергеевич*

*КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА «БЕСЫ» ТАТЬЯНЫ АСТАФЬЕВОЙ* 115

*Ларионова Варвара Анатольевна*

*ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ШАЛЯПИНА НА ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ ШКОЛЫ* 122

*Хао Чжень*

*МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ Ф.ШОПЕНА)* 128

*Ма Юань*

*СПЕЦИФИКА БАРИТОНОВЫХ ПАРТИЙ В ОПЕРАХ К.В. ГЛЮКА* 135

*Ци Цзяньли*

*ОПЕРНАЯ ЭПОПЕЯ ИНЬ ЦИНА «ВЕЛИКИЙ ПОХОД» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВОПЛОЩЕНИЯ ВОЕННО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ГЕРОИКИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ* 144

*Ван Цзюньтан*

*ОСОБЕННОСТИ СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛОРКИ» ЯН ЛИЦИНА* 156

*Се Линлин*

*ТЕМА ПУТЕШЕСТВИЯ В ОПЕРЕ ТАН ДУНА «МАРКО ПОЛО»* 162

*Чэнь Биэр*

*ТВОРЧЕСКОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА: НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ ЧЖАН ЧЖАО «ТАНЕЦ ЦВЕТУЩЕГО НАРОДА И» И «ПЕСНЯ ЛУНЫ»* 168

## ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

*Кузнецова Зоя Александровна, Труханова Александра Геннадиевна*

*ОСВОЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ* 178

*Сабитова Лариса Александровна, Фаттахова Лейла Ринатовна*

*ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ МАНЕРЫ ЗВУКА КАК НЕОБХОДИМАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРА* 187

*Се Аньци, Князева Галина Львовна*

*ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА СТУДЕНТА-СКРИПАЧА* 194

*Степанцов Сергей Валерьевич, Бориско Сергей Николаевич, Гаврилов Максим Васильевич*

*ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В СВЕТЕ НОВЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНИЦИАТИВ* *200*

*Подповетная Елена Владимировна*

*ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКЕ В СОВРЕМЕННОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ* *208*

*Маслов Алексей Николаевич*

*МЕТОДИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-УПРАВЛЕНЧЕСКОЙ МОБИЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В ВУЗЕ* *219*

*Мэн Цяньцзы*

*ИССЛЕДОВАНИЕ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КИТАЯ НА УРОКАХ ПЕНИЯ* *224*

*Чжао Исюань, Ван Цзюньтин*

*ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ ФОРТЕПЬЯННОЙ МУЗЫКИ* *232*

*Го Бинжу*

*ИНТЕГРАЦИЯ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ОБРАЗОВАНИИ* *239*

*Хань Юйсюань*

*ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ* *250*

*Ци Вэньтин*

*ВОКАЛЬНЫЙ КЛАСС ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ КИТАЯ: ДИДАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ* *256*

*Чжао Цзяхао*

*СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПОДГОТОВКИ В КИТАЕ* *262*

*Цзоу Ячжоу*

*ФОРМИРОВАНИЕ ТОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО: ПУТИ И МЕТОДЫ РЕАЛИЗАЦИИ* *268*

*Чжан Луяо*

*ВЫДАЮЩИЕСЯ ФОРТЕПИАННЫЕ ВИРТУОЗЫ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ* *276*

*У Юэифань*

*ОСВОЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНОГО КЛАССА КИТАЙСКИХ ВУЗОВ: СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ* *283*

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

*Кананчев Зураб Вахтангович*

*НАИБОЛЕЕ УСПЕШНЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ И РОССИЙСКИЕ ЧАСТНЫЕ ШКОЛЫ: КРИТЕРИИ ЭФФЕКТИВНОГО УПРАВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ* 290

*Гисметуллин Альберт Ринатович, Булынин Александр Михайлович*

*ТЬЮТОРСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ ИНКЛЮЗИВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ В УЧРЕЖДЕНИЯХ СПО* 297

*Амелин Никита Анатольевич, Юдин Алексей Петрович*

*СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ КАК КОМПОНЕНТА ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ МУЗЫКОЙ В СИТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ* 304

*Гогиберидзе Георгий Меджидович, Абдулалиева Фидан Залымхановна, Руденко Игорь Леонидович*

*ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ПСИХОЛОГОВ В УСЛОВИЯХ ИНКЛЮЗИВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВУЗА* 310

*Грибкова Галина Ивановна, Веретельникова Наталья Леонидовна*

*РОЛЬ МАРИЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ ПОДРОСТКОВ* 316

*Романова Светлана Евгеньевна*

*ВОЕННО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ ИНОСТРАННЫХ ВОЕННОСЛУЖАЩИХ В РОССИИ* 325

*У Чуньлинь, Ван Шуай*

*ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ МОДЕЛЕЙ ВМЕШАТЕЛЬСТВА ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ОБУЧЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ* 331

*Сунь Цзяюэ*

*ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ИССЛЕДОВАНИЕ МЕТОДОВ ДОЛГОСРОЧНОГО РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ С ПОМОЩЬЮ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА И СМЕШАННОГО ОБУЧЕНИЯ* 339

*Яо Минчжу*

*КРОССДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В АКТУАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КИТАЙСКИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ* 347

*Чжан Цзэюй*

*ОСВОЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМ РАБОТЫ С УЧАСТИЕМ НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ РОССИИ И КИТАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ* 355

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

**Акилов Илья Валерьевич**
Старший преподаватель кафедры академической живописи
ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова»
e-mail: akiloff@yandex.ru

**Akilov Ilya V.**
Senior lecturer at the Department of Academic Painting
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

# РАНЕНАЯ АМАЗОНКА И ПАЛЛАДА НИКИЯ: К ВОПРОСУ СКУЛЬПТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КРЕСИЛА

Аннотация. Статья посвящена скульптурному наследию Кресила Кидониата – статуям Раненой Амазонки и Палладе Никия. Благодаря сходству художественного решения пальцев ног на гипсовых слепках с оригиналов Амазонки Маттеи и Паллады Веллетри, найденных в мастерской скульптора в Байях, подтверждается мнение А. Михаэлиса и А. Фуртвенглера, что Кресил был автором статуи Паллады. Также сходство головы Амазонки из Петворт-Хауса с головой Паллады Веллетри позволяет считать ее репликой Амазонки Кресила. Иконография гиматия Паллады Веллетри, подпоясанного на простонародный манер, свидетельствует о том, что оригинал был установлен на Акрополе Афин по распоряжению Никия для прославления Клеона за победу при Пилосе в 425 г. до н. э., поскольку из политиков только Клеон драпировал гиматий таким образом.

Ключевые слова: скульптура Древней Греции, Кресил, Амазонка Маттеи, Амазонка Петворт, Паллада Веллетри.

# THE WOUNDED AMAZON AND THE PALLAS BY NICIAS: ON THE SCULPTURAL LEGACY OF KRESILAS

Annotation. The paper is devoted to the sculptural legacy of Kresilas Cydoniates – the statues of the Wounded Amazon and Pallas by Nicias. The similarity of the toes design on the plaster casts of the Amazon Mattei and the Velletri Pallas originals, found in the sculptor's workshop in Baiae, confirms the opinion of A. Michaelis and A. Furtwängler that Kresilas was the author of the statue of Pallas. Also, the similarity of the Petworth Amazon head with the Velletri Pallas head allows us to consider it a replica of the Kresilas's Amazon. The iconography of the Velletri Pallas himation, which is belted in a vulgar manner, suggests that the original was installed on the Acropolis of Athens by Nicias to honor Cleon for his victory at Pylos in 425 BC, as Cleon was the only politician to drape his himation in this manner.

Keywords: Ancient Greek sculpture, Kresilas, Amazon Mattei, Amazon Petworth, Velletri Pallas.

Во второй половине V в. до н. э. в искусстве монументальной скульптуры Афин произошли значительные перемены. Псевдолаконские идеалы, пропагандируемые прежде партией калокагатов Кимона, потеряли былую актуальность из-за войны с Лакедемоном, уступив место формированию новых художественных тенденций. Миметические задачи вкупе с отказом от величественной репрезентативности статуарного образа позволили

преодолеть былую тектоничность и перейти от зримого выражения божественности человеческого к человечности божественного.

Если картина эволюции выразительных средств монументального искусства во времена правления Перикла просматривается достаточно ясно, благодаря скульптурным достижениям мастеров круга Фидия и Алкамена, то картина развития аттической скульптуры после начала Архидамовой войны (431 г. до н. э.) до сих пор вызывает споры. Во многом это обусловлено тем, что скульптурное наследие Кресила из критской Кидонии до сих пор недостаточно изучено, хотя именно этот мастер создавал главные монументальные памятники из бронзы на Акрополе Афин во времена Архидамовой войны, Никиева мира и Декелейской войны (431–404 гг. до н. э.). Личность Кресила, к сожалению, никогда не была интересна отечественному искусствознанию, из-за чего его имя чаще всего пишут неправильно, именуя критского скульптора на аттический лад «Кресилаем», несмотря на неизменно дорийскую форму его сохранившихся сигнатур [3, с. 119–127].

Кресил Кидониат, главным образом, известен как создатель портретной бронзовой статуи Перикла Олимпийца (429 г. до н. э.) для афинского Акрополя [2, с. 57–59] и одной из статуй памятника Амазонкам для эфесского Артемисиона (420 г. до н. э.), над которым вместе с ним трудились ведущие скульпторы эпохи – Фидий и Поликлет (Plinius. Naturalis Historia, XXXIV, 49, 53, 74–75) [7, с. 64–65, 68–69].

Вопрос атрибуции каждого из трех сохранившихся в поздних мраморных репликах типов Раненых Амазонок остается дискуссионным на протяжении последних полутора веков [7, с. 295–296], однако накопленные знания о художественных особенностях пластического языка Поликлета и Фидия позволяют с большой долей вероятности утверждать, что к оригиналу Кресила может восходить только тип Маттеи. Это следует из атрибуции двух других типов: Амазонка Сосикла (самый популярный для копирования в античности тип) наделена всеми характеристиками искусства Поликлета [11, s. 131–179; 13, s. 73–102], а Амазонка Шарра (второй по популярности тип) – Фидия [1, с. 61–64].

В римскую эпоху оригинал Амазонки, к которому восходит тип Маттеи, копировался значительно реже чем Амазонки Фидия и Поликлета. На сегодняшний день известны только семь ее реплик и у всех утрачены головы. На статуе из паросского мрамора, с 1614 г. украшавшей Виллу Маттеи, сохранились торс и ноги, кроме нижней половины правой голени (Ватиканский музей, инв. № 748). Палатинская реплика из греческого мрамора, дополнившая в 1570 г. собрание кардинала д’Эсте, сохранила торс, правую ногу без стопы, левую ногу без колена и передней части бедра, а также верхнюю половину кисти левой руки (Капитолийский музей, инв. № 733). На копии из паросского мрамора, приобретенной в Риме в 1750 г. М. Бреттингемом Младшим, сохранился торс и ноги выше середины голеней, а также голова неизвестной статуи, изготовленная из пентелийского мрамора (Петворт-Хаус, инв. № 18). Кроме этого известны три торса: торс мраморной статуи, украшавшей фригидарий «терм Барбары» в Трире, найденный в 1845 г. (Археологический музей Трира, инв. № G 41); торс из темно-серого песчаника, поступивший из Египта в собрание Туринского музея в 1823 г. (Музей античности, инв. № 284); мраморный торс уменьшенной реплики неизвестного происхождения, включенный в позднюю статую, до сих пор украшающую сад Палаццо Корсини во Флоренции.

Наиболее полно и точно отражает многие особенности оригинала копия из докимейского мрамора, найденная на Вилле Адриана в Тиволи (рис. 1) (Музей Канопы, инв. № 2266), о чем свидетельствуют фрагменты гипсового слепка с эфесской статуи, обнаруженные в Байях [6, с. 26], – часть правой кисти, часть правого колена, часть правой стопы, фрагмент руки, передняя часть голени, фрагмент хитона с поясом, фрагмент хитона с ремнем колчана (Антикварий Бай, инв. № 174.513; 174.565; 174.531; 174.581; 174.572;

174.693; 174.692). Только благодаря реплике из Тиволи стало известно положение правой руки и кровоточащей раны на левом бедре утраченного бронзового оригинала.

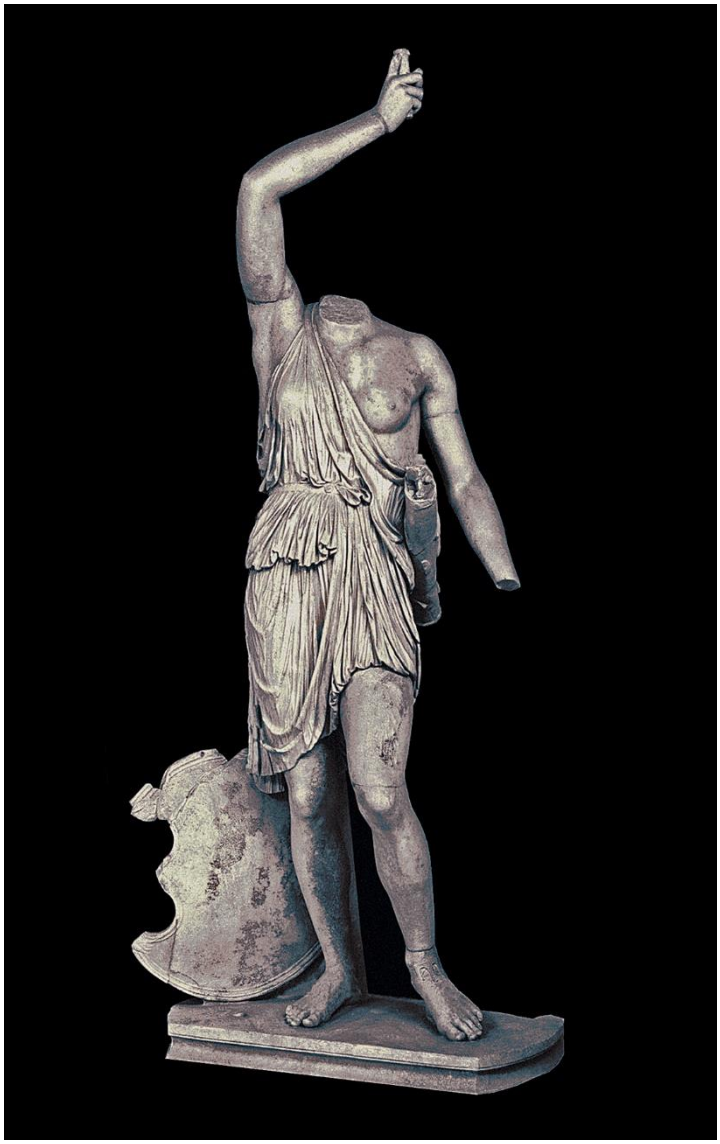


Рис. 1. Амазонка Тиволи (тип Маттеи). Тиволи, Музей Канопы, инв. № 2266

При этом понимание иконографии Амазонки (тип Маттеи) затруднено вариативностью ее изводов, в руках которых фигурирует то лук, то копье. Так терракотовая статуэтка II в. до н. э. из частного собрания Х. Тиелена ясно показывает, что воительница держит лук [16, s. 4–12]. При этом волосы на статуэтке закрывают шею сзади, что противоречит полноразмерным репликам, сохранивших нижнюю часть шеи. Наличие шлема на постаменте также свидетельствует, что терракота отражает иконографию не бронзового оригинала, а поздней мраморной статуи, что понижает ее авторитет как источника.

Тем не менее, колчан (он разный на всех репликах, поскольку отсутствовал на слепках и воспроизводился по представлению копииста) подразумевает наличие лука, который не обязательно находился в руках статуи, но и мог быть пристегнутым к внешней стороне колчана, как на фрагменте статуи из трирского фригидария. Изображение на утраченной инталии Лоренца Наттера также показывает лук под колчаном, а в руках амазонки – копье.

Хотя античное происхождение камня Наттера вызывает сомнения [16, s. 2], схожую с Амазонкой Кресила иконографию имеет Аталанта на росписи в Помпеях (Дом Венеры в раковине, 12 комната). Аталанта опирается на копье, повернутое наконечников вниз, держа древко двумя руками, как на утраченной инталии. К сожалению, эта роспись сильно пострадала в XX в. и сохранилась только на черно-белых фотографиях.

Гипсовый слепок с кисти правой руки оригинала (Антикварий Бай, инв. № 174.513) показывает, что перед снятием форм оригинальную статую обезоруживали, наполняя полость под пальцами воском, из чего следует, что копиисты сами решали, каким будет оружие в руках их мраморной реплики. Так сохранившаяся на варианте из Тиволи (Музей Канопы, инв. № 2266) кисть правой руки сжимает прямой цилиндрический предмет, похожий на фрагмент копейного древка, а сохранившаяся часть левой кисти у копии с Виллы д'Эсте (Капитолийский музей, инв. № 733) держит фрагмент, более подходящий для нижнего плеча лука.

Нельзя не упомянуть противоречивость мнений насчет поворота головы Амазонки Маттеи. Ложное восприятие прорисовки инталии Наттера породило заблуждение, что при реконструкции статуи голова и шея, принадлежащие реплике другой Амазонки (тип Сосикла), поставлены с неправильным поворотом к правой руке, а должны быть повернуты в сторону левого плеча [5, с. 197]. Хотя для любого внимательного зрителя очевидно, что плечи и грудь на рисунке Наттера показаны не фронтально, но со стороны правого бока, поэтому обращенная фронтально к зрителю голова, без всякого сомнения, повернута в сторону правой руки. Сохранившиеся же части основания шеи на копиях статуи ясно демонстрируют напряжение левой грудино-ключично-сосцевидной мышцы, а не правой [18, s. 37], что исключает поворот головы в сторону левого плеча.

Также остается открытым вопрос об утраченной голове Амазонки Маттеи. На роль ее копии предлагались разные варианты голов из музейных собраний, однако попытки дополнить ими слепок статуи показали свою несостоятельность. Исключением можно считать только голову реплики Амазонки из Петворт-Хаус (инв. № 18) [15, s. 175–183], ее сочетание с фигурой из Тиволи выглядит стилистически убедительным и пропорциональным [16, s. 1]. При этом она соотносится с изображением Наттера и кариатидой с виллы Герода Аттика (Археологический музей Афин, инв. № 705), являющейся вольной переработкой иконографии Амазонки этого типа.

Но можно ли доказать, что голова Амазонки Петворт имеет отношение к наследию Кресила? Ведь разница сортов мрамора ясно показала, что голова из петелийского мрамора изначально не принадлежала торсу из паросского мрамора, но лишь заменила утраченную [14, p. 145]. Соотносить же лицо Амазонки Петворт с лицевыми частями герм Перикла (единственными образцами наследия Кресила, не вызывающих споров) проблематично в силу разницы художественных задач, поэтому надежнее сравнивать его с лицевой маской другого женского образа, восходящего к наследию мастера.

Благодаря авторитетному мнению Адольфа Михаэлиса [12, s. 27] и Адольфа Фуртвенглера [10, p. 145], Палладу Веллетри (Лувр, инв. № MR 28, MN 1021) (рис. 2) уже более века принято понимать как копию произведения Кресила, несмотря на скупость высказанной исследователями аргументации (сходство с гермами Перикла контрастью моделировки глаз и наличием шлема коринфского типа). При этом ошибочное мнение Фуртвенглера, до сих пор не изжившее себя в мировом и отечественном искусствознании, что Амазонка Маттеи восходит к наследию Фидия [10, p. 137, 140], до сих пор не позволяет соотнести этит тип Амазонки с Палладой Веллетри и заметить их пластическое сходство.

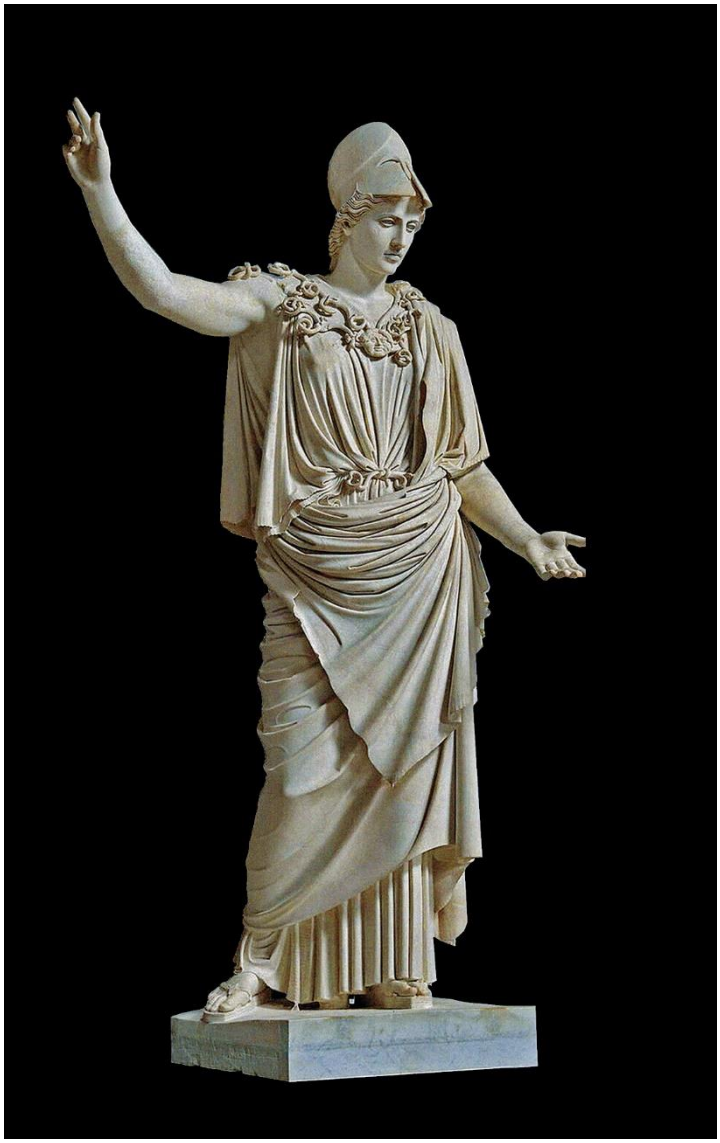


Рис. 2. Паллада Веллетри. Париж, Лувр, инв. № MR 28, MN 1021

Тем не менее реплика из Тиволи ясно свидетельствует, что художественное решение плеча ее правой руки наделено теми же миметическими особенностями, что и правое плечо Паллады. Анатомическая достоверность показа женственно расслабленных двуглавой и длинной головки трехглавой мышцы плеча – явление уникальное для искусства высокой классики. Скульпторы второй половины V в. до н. э. зачастую вовсе не показывали анатомические подробности женских рук (например, мастера фронтонов Парфенона и Гефестейона, а также Пеоний при создании статуи Ники в Олимпии). Фидий же и Поликлет так и не смогли преодолеть маскулинность в показе расслабленной плечевой части поднятой женской руки, о чем свидетельствуют копии их Амазонок. А если учесть, что даже мастера поздней классики предпочитали цилиндрически обобщать женские плечи, то становится ясным, что Амазонка Маттеи и Паллада Веллетри, скорее всего, воспроизводят статуи одного и того же автора, ставившего перед собой уникальные миметические задачи, надолго опередившие свое время.

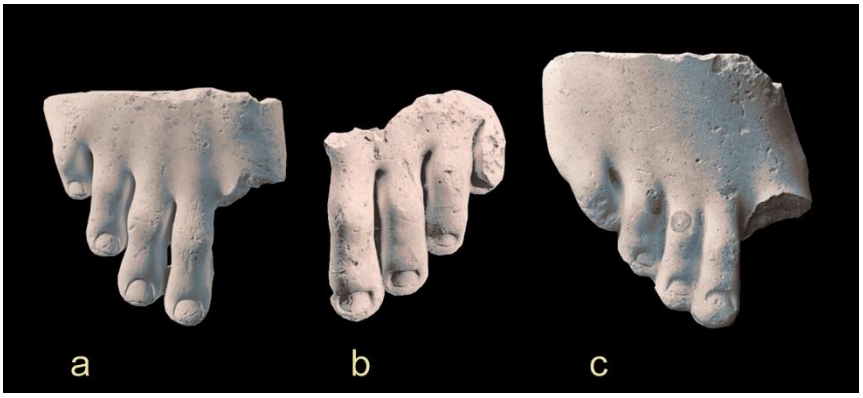



Рис. 3. a) Фрагмент слепка стопы с оригинала Амазонки (тип Маттеи). Байи, Антикварий, инв. № 174.531

b) Фрагмент слепка стопы с оригинала Паллады (тип Веллетри). Байи, Антикварий, инв. № 174.528

c) Фрагмент слепка стопы с оригинала Амазонки (тип Сосикла). Байи, Антикварий, инв. № 174.534

Окончательно подтвердить, что автором оригиналов Амазонки Маттеи и Паллады Веллетри был один человек, помогают сохранившиеся в Байях слепки пальцев ног с их оригиналов (Антикварий Бай, инв. № 174.531; 174.528) (рис. 3 a, b) [17, s. 439, 441], продемонстрировавшие близкое к абсолютному сходство. Разница пропорций ногтевых пластин объяснима разницей масштабов статуй, при этом форма самих пальцев и характер расстояний между ними не оставляет сомнений, что их создателем был один и тот же мастер. Становится ясным, что Кресил чуть разъединял второй, третий и четвертый пальцы, мизинец же стремился почти вплотную прижать к четвертому. То, что это индивидуальная особенность его искусства, демонстрирует сохранившийся слепок стопы с оригинала Амазонки Сосикла (Антикварий Бай, инв. № 174.534) (рис. 3 c), который показывает, что работавший над этим же памятником Поликлет наоборот соединял объемы второго, третьего и четвертого пальцев, подводя каждый из них под соседний, а основание мизинца заметно отодвигал от четвертого пальца, который из-за этого кажется искривленным.

К сожалению, сходство лица Паллады Веллетри с лицевой маской Амазонки Петворт (рис. 4) хоть и читается, но не столь очевидно из-за проведенной при реставрации в начале XIX в. вторичной обработки всей поверхности статуи богини скульптором Винченцо Пачетти (выравнивание и шлифовка мрамора до белизны на участках кожи с последующей тонировкой красной краской зон глазниц и губ). Но реплика ее оригинала (рис. 5) из собрания Людвига в Базеле (инв. № Lu 231) позволяет лучше увидеть их стилистическую близость – верхняя часть лица крупнее нижней; большие широко раскрытые глаза с декоративно четкими границами век в орбитах глазниц; большой рот с пухлой верхней губой, который не встречается в искусстве других мастеров; округлые шапки волос, формально разделенные на сужающиеся у основания отдельные скругленные пряди с прочерченным параллельным рисунком локонов. Оба лица демонстрируют одинаковую степень избыточно слащавой красоты, прихотливого изящества и той хрупкой женственности, которой нет в работах Фидия, Поликлета и Алкамена.

Рис. 4. Голова Амазонки Петворт. Западный Сассекс, Петворт-Хаус, инв. № 18

Рис. 5. Голова Афины (тип Веллетри) Базель, Собрание Людвига, инв. № Lu 231

Таким образом, на основании сходства лицевых частей, прядей волос, а также плечевых мышц и пальцев ног, мы можем с достаточной степенью уверенности связать общим авторством эти два произведения.

Определить же время создания оригинала Паллады Веллетри, на наш взгляд, возможно по иконографии драпирования гиматия на ее бедрах. Дело в том, что подпоясывать гиматий и выпускать его угол спереди наподобие фартука ремесленника было не принято – это считалось простонародной привычкой, недостойной не только богини, но и любого уважаемого гражданина. Только демагог Клеон позволял себе ходить и выступать перед народом в таком виде, показывая этим свою принадлежность простому люду, без претензий на элитарность (Ἀριστοτέλης. Ἀθηναίων πολιτεία. 28, 2) [4, с. 28, 77]. Именно он, назначенный Никием стратегом, одержал выдающуюся победу над лакедемонянами при Пилосе в 425 г. до н. э., которая склонила ход Архидамовой войны в пользу афинян (Θουκυδίδης. Ἱστορίαι. IV, 28–41) [9, с. 175–180].

На наш взгляд, логично предположить, что полученные при разгроме лаконской флотилии трофеи и денежные средства за выкуп пленных спартиатов способствовали возрождению в Афинах искусства монументальной скульптуры из бронзы, стратегическое значение которой было велико в военное время. При этом простонародно подпоясанный гиматий стал знаком прославления личного вклада Клеона в одержанную победу.

Среди установленных на Акрополе по распоряжению Никия памятников Плутарх упоминает статую Паллады из позолоченной бронзы (Πλούταρχος. Νικίας. 3) [8, с. 586]. Историк не сообщил имени скульптора, но поскольку именно Кресилу выпала честь во время 90 олимпиады (420–417 гг. до н. э.) участвовать от Афин в создании главного памятника Никиева мира – статуарной группы Раненых Амазонок в Эфесе (Plinius. Naturalis Historia, XXXIV, 49) [7, с. 64], то и Палладу Никий мог перед этим поручить сделать этому же мастеру.

С большой долей вероятности мы также можем предположить, что Кресил переехал жить и работать в Афины за четыре года до победы Клеона, поскольку в июле 429 г. до н. э. критская Кидония (родина скульптора), до этого враждебная Афинам, была разорена и подчинена афинским флотом (Θουκυδίδης. Ἱστορίαι. II, 85) [9, с. 103]. Осенью этого же года умер Перикл, и кидонскому мастеру было поручено изготовление бронзовой статуи умершего – посвятительный дар Перикла Младшего [2, с. 57, 61]. Это означает, что Кресил, на момент своего переезда в Афины, уже обладал достаточной славой, которая сразу же позволила ему стать главным скульптором полиса в период правления Никия.

Таким образом, оригинал Паллады Веллетри можно рассматривать как пример статуарного творчества Кресила времен Архидамовой войны, созданный после памятника Периклу и предшествующий Раненой Амазонке, что позволяет лучше понять место и роль кидонского мастера в искусстве аттической скульптуры, а также уточнить сложившиеся представления о пластическом языке скульптора и послужить основой для дальнейших работ по атрибуции реплик его утраченных произведений.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Акилов И.В. Новая атрибуция Амазонки Шарра как произведения Фидия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – № 2 (1). – С. 58–68.
2. Акилов И.В., Акилов Н.В. Статуи Перикла и Аполлона Пифийского: к вопросу скульптурного наследия Кресила // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 3. – С. 56–63.
3. Акилов И.В., Славятинская М.Н. Кресил / Кресилай – имя скульптора в отечественном искусствознании // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – № 1(1). – С. 119–127.
4. Аристотель. Афинская полития // Аристотель. Афинская полития. Ксенофонт. Лакедемонская полития. – М.: Академический проект, 2017. – С. 5–100.
5. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. – М.: Наука, 1972. – 268 с.
6. Налимова Н.А. Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2013. № 3. – С. 24–29.
7. Плиний Старший. Естествознание об искусстве. – М.: Ладомир, 1994. –941 с.
8. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. – М.: Наука, 1994. – Т. 1. – 702 с.
9. Фукидид. История. – М.: Ладомир – Наука, 1993. – 542 с.
10. Furtwängler A. Masterpieces of Greek Sculpture. –London: William Heinemann, 1895. – 488 p.

11. Noack F. Amazonenstudien // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. – 1915. – Vol. 30. – Pp. 131–179.
12. Michaelis A. Die sogennanten ephesischen Amazonenstatuen // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. – 1886. – Vol. 1. – Pp. 14–47.
13. Steuben H. von. Die Amazone des Polyklet // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – Pp. 73–102.
14. Vermeule C.C. Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain // American Journal of Archaeology. – 1955. – Vol. 59 (2). – Pp. 129–150.
15. Weber M. Der Kopf der Amazone Mattei // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1978. – Vol. 93. – Pp. 175–183.
16. Weber M. Neues zu den Amazonen von Ephesos // Thetis. – 2008. – Vol. 15. – Pp. 1–12.
17. Weber M. Zur Athena Velletri // Otium. Festschrift für Volker Michael Stroka. – Remshalden: Greiner, 2005. – Pp. 437–443.
18. Weber M. Zur Geschichte der Athena Velletri: Ikonographie und Stil // Thetis. – 2015. – Vol. 21. – Pp. 24–56.

**Сергеева Анна Владимировна**
заведующий отделом художественного текстиля
АУК УР «Национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремесел»
e-mail: sannet84@mail.ru

**Sergeeva Anna V.**
Head of the Art Textiles Department.
National Center for Decorative, Applied Arts and Crafts

# КЛАССИФИКАЦИЯ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ КОДОВ В НАЦИОНАЛЬНЫХ КОСТЮМАХ СУБЪЕКТОВ РФ (НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИК УДМУРТИЯ, ТАТАРСТАН И БАШКОРТОСТАН)

Аннотация. В статье рассматривается актуальная проблема классификации колористической информации, содержащейся в национальных костюмах на примере народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан. Выбор именно этих соседних территорий обусловлен тем, что в колористическом коде южноудмуртского костюмного комплекса прослеживается межкультурное влияния – в частности, влияние соседних народов. Это связано как с историческими миграциями, так и с торговыми путями, в результате которых сформировались уникальные локальные вариации традиционного удмуртского костюма. Это позволяет проследить, как взаимодействие с соседями влияло на развитие удмуртской традиционной одежды на периферии, что способствует более глубокому пониманию этнокультурных процессов в регионе.

В статье представлено эмпирическое исследование, проведенное в данных субъектах Российской Федерации, с целью выявления критериев классификации колористических кодов национального костюма как обязательного элемента внешней атрибутики этнонациональной идентичности. Материалами исследования послужили образцы национальных костюмов повседневных, праздничных и ритуальных, являющихся традиционными для народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан. Методология исследования основана на системном подходе и включает в себя методы общенаучной группы (анализ, синтез, индукция, дедукция, сопоставление, обобщение и систематизация), а также ряд специальных методов: историографический анализ научной литературы по теме исследования; статистический анализ, методы искусствоведческого анализа.

По итогу проведенного исследования были получены следующие результаты: колористические коды, представленные в национальных костюмах народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан, содержат отсылки к нескольким ключевым аспектам этнонациональной идентичности: социальный статус носителя, социальный статус носителя (свадьба, похороны, рождение, ритуальные аспекты жизни); этническую принадлежность носителя, которые могут быть приняты в качестве критериев сопоставления и классификации. Проведенное исследование позволило сделать следующие выводы: колористический код представляет собой часть культурного кода, определяющего этнонациональную идентичность, и имеет утилитарно-прикладное значение в такой идентификации.

Ключевые слова: колористический код, этнокультурная идентичность, национальный костюм, народы Удмуртии, Татарстана и Башкортостана, классификация колористических кодов.

# CLASSIFICATION OF COLOR CODES IN THE NATIONAL COSTUMES IN RUSSIAN FEDERATION (ON THE EXAMPLE OF THE REPUBLICS OF UDMURTIA, TATARSTAN AND BASHKORTOSTAN)

Abstract. The article reveals the actual problem of classification of coloristic information contained in national costumes on the example of the peoples of the Republics of Udmurtia, Tatarstan and Bashkortostan. The choice of these neighboring territories was motivated by the fact that the color palette of the South Udmurt costume reveals cross-cultural influences—in particular, the influence of neighboring peoples. This is due to both historical migrations and trade routes, which resulted in the formation of unique local variations of traditional Udmurt dress. This allows us to trace how interactions with neighbors influenced the development of Udmurt traditional clothing in the periphery, contributing to a deeper understanding of ethnocultural processes in the region.

The article presents an empirical study conducted in these subjects of the Russian Federation in order to identify the criteria for classifying the coloristic codes of the national costume as an obligatory element of the external attributes of ethnonational identity.

The research materials were samples national costumes of everyday, festive and ritual, which are traditional for the peoples of the Republics of Udmurtia, Tatarstan and Bashkortostan. The research methodology is based on a systematic approach and includes the methods of the general scientific group (analysis, synthesis, induction, deduction, comparison, generalization and systematization), as well as a number of special methods: historiographical analysis of scientific literature on the research topic; Statistical Analysis, Methods of Art Historical Analysis.

The following results were obtained: the color codes presented in the national costumes of the peoples of the Republics of Udmurtia, Tatarstan and Bashkortostan contain references to several key aspects of ethno-national identity: the social status of the bearer, the social situation of the bearer (wedding, funeral, birth, ritual aspects of life); the ethnicity of the bearer, which can be adopted as criteria for comparison and classification. As a result of the study, the following conclusions were made: the color code is a part of the cultural code that determines ethno-national identity.

Keywords: color code, ethnocultural identity, national costume, peoples of Udmurtia, Tatarstan and Bashkortostan, classification of color codes.

**Введение**

Актуальность темы обусловлена процессами глобализации, в рамках которых происходит размывание национальных корней, традиций, вплоть до полной утраты национальной идентичности. Особенно негативно процессы глобализации сказываются на тех этносах, которые в недостаточной степени сохраняют культурные традиции и обычаи. Помимо нарративного наследия (сказки, легенды, мифы и т.п.), верований и биометрических характеристик, культура каждого этноса отражается в обрядах, бытовых и праздничных ритуалах, которые сопровождаются ношением народных костюмов с определенной колористической системой. В древние времена узор и оформление национального костюма выполняли не только эстетическую, но и информационную функции, позволяя сразу установить, к какому сословию, касте или социальной группе принадлежит человек, который его носит.

По мнению некоторых исследователей, национальный костюм отражает историю, традиции, обычаи и менталитет нации. Анализируя национальный костюм, можно больше узнать об образе жизни, вероисповедании и идеалах физической красоты предков, климате и торговых путях каждого этноса или народа. Костюм также показывает изменения в социальной и экономической жизни. Колористика национального костюма также многое говорит о возрасте и социальном статусе, характере и вкусе носителя.

В этом контексте колористика рассматривается исследователями [1, с. 192] как система распознавания «свой-чужой» использовалась еще в доисторические времена, когда разные родоплеменные группы научились применять природные краски для идентификации своего племени от чужаков. В самом общем виде под цветовым кодом понимается «система для отображения информации с использованием разных цветов» [3, с. 87]. При этом передаваемая информация может быть как индивидуальной, так и коллективной, в зависимости от того, как именно используется колористика костюма в каждом конкретном случае.

В специализированной искусствоведческой литературе под колористическим кодом принято понимать «систему цветовой и знаковой символики, используемой в национальном костюме, для распознавания социального статуса, социальной ситуации и этнонациональной принадлежности его носителя» [7, с. 627].

Она отражает историю, этническую принадлежность, религиозную принадлежность, возраст и социальный статус людей. Удмурты – один из коренных народов Прикамья из финно-угорской языковой семьи. Они проживают в Удмуртии, Кировской области, Республике Марий Эл, Татарстане, Башкирии, Мордовии, Пермском крае и Свердловской области.

Для каждой этнографической группы удмуртов характерен свой неповторимый крой одежды, манера ношения, украшения и аксессуары. В экспозиции Глазовского краеведческого музея представлен женский традиционный костюм, который был в ходу в северных районах Удмуртии во второй половине XIX — начале XX века. Он состоит из рубахи, похожей на тунику, с халатом поверх нее, нагрудника, фартука и платка.

Что касается способа изготовления рубахи, то домотканое полотно сгибалось пополам и на сгибе вырезалась горловина. Рукава шили из того же домотканого полотна, а затем пришивали перпендикулярно основному полотну. Узоры создавались в технике закладного ткачества, когда уточные нити прокладываются не по всей ширине ткани, а участками. Каждый элемент узора имел свое значение: восьмиконечная звезда «толез» символизировала луну, ромб – поля, а точки – семена и зерна [9, с.83].

Вырез рубашки, покрытый нагрудником (муресазь), который богато орнаментирован в технике аппликации. Нагрудник был элементом одежды замужней женщины, который защищал ее от сглаза. Поверх рубашки и нагрудника надевался жилет отрезной по талии (саестэм). Поверх саестэма, женщины подпоясывали фартук, а по праздникам поверх фартука повязывали тканый пояс.

Что касается роли колористики в определении социального статуса носителя национального костюма, то, например, замужние удмуртские женщины носили треугольную шаль, чтобы прикрыть волосы. Они носили чулки, рубахи и лапти (тип обуви, обычно сделанной из лыка). Летний вариант плели из луба, а зимний – из бересты. Берестяные лапти были плотнее, жестче и лучше защищают от влаги. Для мягкости и гигиеничности внутрь лаптей подкладывали соломенные стельки.

Основными цветами в одежде северной удмуртской женщины были красный (цвет огня и солнца) и белый (цвет чистоты) и черный (цвет плодородной земли). Традиционная удмуртская одежда в первую очередь выполняла обережную функцию и служила не только эстетическим, но и защитным целям, так как оберегала владельца от злых духов и колдовства [14, с. 106].

Особенности удмуртского национального костюма с точки зрения колористического кода можно выявить на основе сопоставления с национальными костюмами других народов соседних республик.

В VIII - XV веках народы Волжской Булгарии, Золотой Орды и Казанского ханства использовали для своих костюмов домоткань. Большой популярностью пользовался и мех

диких животных. Представители высшего сословия предпочитали носить парчовую и шелковую одежду, которую привозили из Китая, Средней Азии и арабских стран [16, с. 64]. И мужчины, и женщины ездили на лошадях и должны были постоять за свою жизнь. Именно поэтому главной особенностью костюма того времени было сходство мужской и женской одежды. В их основе рубахи и штаны с широким шагом. Сверху надевали камзол без рукавов.

Позднесредневековый период татарского костюма внес некоторые изменения в его стиль: мужская одежда стала короче, женская – длиннее. Женский камзол стал более декорированным, а кожаные, богато украшенные сапоги и туфли были популярны как среди мужчин, так и среди женщин [19, с. 98].

На изменения в костюме первой половины XIX в. оказали влияние развитие торговли со странами Востока и развитие промышленности в царской России. Рубахи из яркого шелка или атласа восточного происхождения. Мужчины носили «такыя» в качестве головного убора. Для женщин традиционным был тяжелый головной убор «калфак», под который прятали волосы незамужние девушки, поверх колфака надевали платок. Женские украшения того времени указывали на социальное положение семьи, они передавалась из поколения в поколение. Украшения обычно изготавливались из серебра или золота с драгоценными или полудрагоценными камнями.

Роль национального костюма в структуре этнонациональной идентичности практически была нивелирована в советский период времени, когда национальный костюм стал достоянием музеев советских республик и фактически вышел из повседневного массового обихода жителей советских республик. После распада СССР и в период возрождения национальной идентичности народов, населяющих Российскую Федерацию, роль национального костюма, как и прочей этнонациональной символики, начала активно возрождаться. В настоящее время элементы национального костюма в основном встречаются в одежде жителей деревень и сел, особенно при национальных праздниках или иных ритуальных мероприятиях. Более того, современные дизайнеры берут некоторые идеи для своих новых коллекций из национального наследия разных этносов. Национальные традиции становятся все более популярными не только в дизайне одежды, но и в целом в жизни этнонациональных республик России.

**Обзор литературы**

Историография темы довольно обширна и включает в себя работы как отечественных, так и зарубежных авторов.

В частности, проблемы колористики как системы символов в определении национальной идентичности рассматриваются в работах таких авторов, как Т.М. Алданаева, Н.А. Михайлова [1], О. Бакиева, О. Попова [2], Е.В.Байкова, И.Ю. Поздеев, Н.Е. Прокопьева [3], Т.Г. Бочина [4], А. Болурова[5], Е. Файзуллина, Т. Христидис [6]. В работах этих авторов колористический код определяется с точки зрения бытовой аутентификации социального статуса в рамках одного этноса. В работах этих авторов под колористическим кодом понимается система символов, заложенная в орнамент и окраску национального костюма, для самоидентификации внутри определенной этнонациональной группы.

Сопоставительный анализ нескольких национальных колористических систем национального костюм проведен в работах таких авторов, как Ф. Галиева [7], Дж. Чжан, Ю. Лю [8], А.С. Камалиева [9] и др. Исследователи провели обширный анализ символики традиционных костюмов с точки зрения их колористики как системы символов для этнической идентичности.

Аспекты развития колористики как этнонационального развития народов Республик Удмуртия, Татарстан, Башкортостан рассмотрены в работах таких авторов, как З.Ф. Хасанова [10], К.Ф. Хисамутдинова [11], М.С. Кухта, Ш.Б. Мэйни, О.М. Хомушку [12],

Ю.А. Лекомцева, О.Н. Никитина [13], Ш.Б. Мэйни, М.С. Кухта [14, 15], А.В. Ондар [16] и др. В работах данных авторов показаны основные пути развития колористического кода в национальных костюмах народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан.

Детальный анализ декоративных элементов в национальных костюмах и в современном дизайне одежды представлен в работах таких авторов, как С.А. Рахимкулова, К.Г. Рахимова [17], З.Н. Рахматуллина [18], С.В. Суслова [19], С. Усманова [20], С.В. Яковлева [21], А. Ермекбаева [22], Л.А. Юлдашбаева [23, 24], М.Е. Жангужинова, Е. Ербола, Э.К. Жумазарова, Д.Б. Рысымбетов [25] и др.

Тем не менее, несмотря на обширную историографию темы, необходимо прояснить критерии анализа колористического кода национального костюма как части общего культурного кода, составляющего основу этнонациональной идентичности народов Республики Удмуртии, Татарстана и Башкортостана.

**Материалы и методы**

Материалами исследования послужили образцы национальных костюмов повседневных, праздничных и ритуальных, являющихся традиционными для народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан. Всего было отобрано 75 образцов: 25 национальных костюмов Республики Удмуртия, 25 костюмов Татарстана, 25 национальных костюмов Башкортостана. При этом в каждой группе были выделены подгруппы по критерию «назначение костюма»: праздничный, ритуальный, статусный костюм (таблица 1). В составе исследуемого материала выявлены костюмы следующего назначения:

1. свадебный костюм;
2. похоронный костюм;
3. костюм женатого мужчины / замужней женщины;
4. костюм неженатого мужчины / незамужней женщины;
5. детский костюм;
6. костюм юноши/девушки;
7. костюм пожилых людей.

Таблица 1. Распределение материала исследования в репрезентативной выборке.

| № | Национальный костюм | Назначение костюма | Номер образца |
|---|---|---|---|
| 1 | Удмуртская республика | свадебный костюм | 5 |
| | | похоронный костюм | 5 |
| | | костюм женатого мужчины/ замужней женщины | 4 |
| | | костюм не женатого мужчины/ незамужней женщины | 3 |
| | | детский костюм | 3 |
| | | костюм взрослого человека | 3 |
| | | костюм пожилых людей | 5 |
| 2 | Республика Татарстан | свадебный костюм | 4 |
| | | похоронный костюм | 5 |
| | | костюм женатого мужчины/ замужней женщины | 5 |
| | | костюм не женатого мужчины/ незамужней женщины | 3 |
| | | детский костюм | 5 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | костюм взрослого человека | 3 |
| | | костюм пожилых людей | 3 |
| 3 | Республикам Башкортостан | свадебный костюм | 6 |
| | | похоронный костюм | 5 |
| | | костюм женатого мужчины/ замужней женщины | 5 |
| | | костюм не женатого мужчины/ незамужней женщины | 3 |
| | | детский костюм | 5 |
| | | костюм юноши/девушки | 3 |
| | | костюм пожилых людей | 3 |

Методология исследования основана на системном подходе и включает в себя методы общенаучной группы (анализ, синтез, индукция, дедукция, сопоставление, обобщение и систематизация), а также ряд специальных методов: историографический анализ научной литературы по теме исследования; статистический анализ, методы искусствоведческого анализа.

Далее был проведен анализ содержания и выявление основных критериев сопоставления колористического кода в национальных костюмах Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан. В результате были определены основные исследовательские критерии колористического кода к соответствующим типам исследованных костюмов (таблица 2). В основе выделенных критериев лежит классификация колористического кода национального костюма, которую предложила О.А. Бакиева в своем исследовании цветовых кодов женского национального костюма [2, с., 37] и цветовая концепция психодиагностики личности (коллектива личностей) М. Люшера. Исходя из этих исследований для выявления этнической специфики колористических кодов народов Республики Удмуртии, Татарстана, Башкортостана приняты три критерия:

– доминанта (основные цвета, которые мастер по изготовлению традиционной одежды выделяет как характерные для общности своего этноса и выделяет как идеал, к чему надо стремиться). Этот критерий мы будем соотносить в тестах Люшера как функцию «+» – хочет быть, или идеал;

– субдоминанта (цвет в орнаментальных символах, которые, как правило, рассказывают о взаимоотношениях человека с миром). Он будет соотноситься в системе Люшера с функцией «х», которая интерпретирует возможность человека во взаимодействии с внешним миром;

– тоника (цветовые акценты в полосках и мелких деталях), которые соотносятся с функцией, которая проявляется в индивидуальности и вкусе мастера как представителя национального сообщества, этноса.

С опорой на указанные критерии, возможно проанализировать цветовую символику в традиционном костюме.

Таблица 2. Критерии цветового кода соответствующих типов изучаемых костюмов.

| № | Назначение костюма | Критерий анализа цветового кода | Рейтинг по 10-балльной шкале |
|---|---|---|---|
| 1 | свадебный костюм | Доминанта<br>Субдоминанта<br>Тоника | 1-3 – низкий уровень<br>4-6 – средний уровень<br>7-10 – высокий уровень критериального рейтинга |
| 2 | похоронный костюм | | |
| 3 | костюм женатого мужчины/ замужней женщины | | |
| 4 | костюм не женатого мужчины/ незамужней женщины | | |
| 5 | детский костюм | | |
| 6 | костюм юноши/девушки | | |
| 7 | костюм пожилых людей | | |

Затем в программе Neural Designer была выявлена частотность того или иного метода по отношению к каждому критерию типа цветового кода. Специфика каждого метода оценивалась по 10-балльной шкале: 1-3 балла – низкочастотный уровень; 4-6 баллов – средний уровень, 7-10 баллов – высокий уровень критериальной частоты. Данный анализ был проведен с целью выявления наиболее часто используемых «типов цвета», что позволило выделить основной, субдоминанта и тонический окрасы в Республиках Удмуртия, Татарстан и Башкортостан.

Эмпирическое исследование проводилось в период с 1 по 25 марта 2023г. и включало в себя три этапа (табл. 4).

| Этапы эмпирического исследования | График опроса |
|---|---|
| Сбор материала | 1-15. 11. 2023 |
| Отбор проб | 16-18. 11. 2023 |
| Анализ полученных результатов | 19-25. 11. 2023 |

Таблица 4. Этапы эмпирического исследования.

Исследование состояло из трех этапов: на первом этапе были собраны материалы для исследования; на втором этапе исследования была сформирована выборка узоров и сформулированы критерии анализа цветового кода для каждого вида национального костюма. На третьем этапе исследования результаты были проанализированы с помощью программы расширенной аналитики и статистического анализа.

**Результаты**

Представленная классификация основана на двух критериях: компоненты самого колористического кода (доминанта, субдоминанта, тоника) по методике О.В. Бакиевой и на основе типа самого костюма (свадебный, ритуальный, подростковый, детский, мужской, женский и костюм для пожилых людей). Два критерия для такой классификации позволяют охватить не только этнопсихологический, но и традиционно-символический аспекты национального костюма. Каждый критерий оценивался по 10-ти балльной шкале в

зависимости от того, насколько часто встречается тот или иной цвет в колористике национального костюма. Такое исследование было проведено по выделенным нами семи видам национального костюма по трем республикам: Удмуртия, Татарстан и Башкортостан.

По итогу проведенного исследования были получены следующие результаты по выборке образцов национального костюма народов Республики Удмуртия (рисунок 1).

Ссылаясь на полученные данные частотного анализа, колористический код национального удмуртского костюма состоит из 1) доминанты – белого, серого, 2) субдоминанты – зеленого, охры, коричневого и 3) тоники – красного и цвета индиго (синий). При этом необходимо отметить, что в костюмном комплексе северной части Республики Удмуртия используется в основном доминанта колористического кода: белый и серый. В южном комплексе цвета были более пестрые и насыщенные, это связано с расположением торговых путей, которых на юге было намного больше, чем на севере. Сырье для красителей получали из растений и окисей некоторых металлов, со временем удмурты стали использовать анилиновые красители. Растительные красители для домашнего окрашивания ниток аналогичны для народов Поволжья и Предуралья. Особенно красочным является женский костюм, поскольку согласно преданиям, одежда должна была защищать женщину от злых сил и быть оберегом продолжательницы рода. Орнаменты с обережной символикой размещались в «особо уязвимых местах», таких как ворот, низ рукава, подол рубахи.

Рисунок 1. Соотношение компонентов колористического кода для каждого типа национального костюма народов Республики Удмуртия

Насколько можно судить по полученным данным, в национальном костюме Республики Татарстан используется: 1) доминанта – черный и изумрудный, 2) субдоминанта – красный и сиреневый и 3) тоника – белый и синий. Они всегда комбинируют с контрастными тонами и яркими узорами. Чаще всего встречается вышивка золотого или желтого цвета. Каждый цвет в татарском костюме обладал определенным значением. Именно благодаря цвету или его оттенку можно было понять, является ли человек женатым или разведенным, род его занятий и пр. В начале XVIII века основополагающим цветом был красный и все его оттенки. Данный цвет говорил о сословной принадлежности его владельца. Впоследствии вещи красного цвета надевать исключительно по торжественным событиям, красная одежда стала считаться нарядной. Белый цвет у татар, в отличие от многих других народов, считался цветом старости и траура. Если на женщине был надет костюм белого цвета, то это говорило о том, что она перешла в возрастной период (когда уже нельзя было иметь детей), либо о том, что она собралась на похороны. В настоящее

время в костюмах современных татар преобладают яркость и колоритность. В одеяниях мужчин и женщин чаще всего можно встретить изумрудный, сиреневый и синий цвета. В национальном татарском костюме мастера умело сочетают эти цвета с контрастными тонами и разнообразными узорами, а также татары широко применяют вышивку, благодаря которой наряд становится более информативным с точки зрения социального статуса и социально-групповой принадлежности.

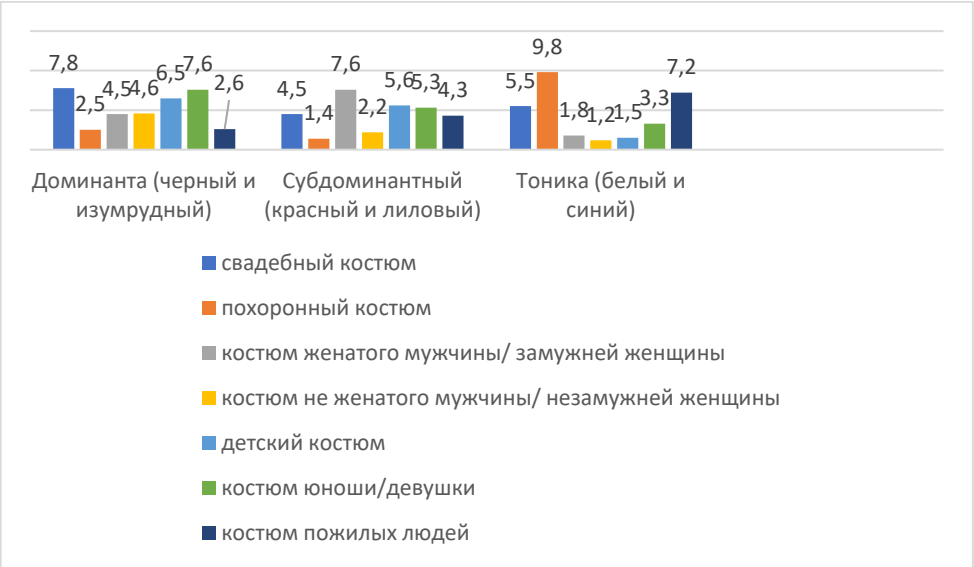



Рисунок 2. Соотношение компонентов колористического кода для каждого типа национального костюма народов Республики Татарстан

В своих костюмах башкиры предпочитают использовать яркие контрастные цвета, составляющие колористический национальный код: 1) доминанта – синий, черный и зеленый; 2) субдоминанта – красный и коричневый 3) тоника – желтый. Национальный костюм Республики Башкортостан украшен орнаментами и узорами, которые имеют определенное символическое значение. Таким образом, основными цветами являются синий, черный, зеленый, красный, коричневый и желтый, которые образуют колористической код национального костюма башкир. Насколько можно судить по приведенным данным, каждый цвет несет в себе определенную информацию и дает представление не только о этнической группе, но и о каждом человеке, который носит такой национальный костюм.

Классификация по признаку «тип национального костюма» позволяет выявить корреляцию между колористическим кодом и национальными особенностями информативности национального костюма Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан. Более того, такого рода анализ позволяет выявить не только качественные, но и количественные характеристики для классификации колористического кода.

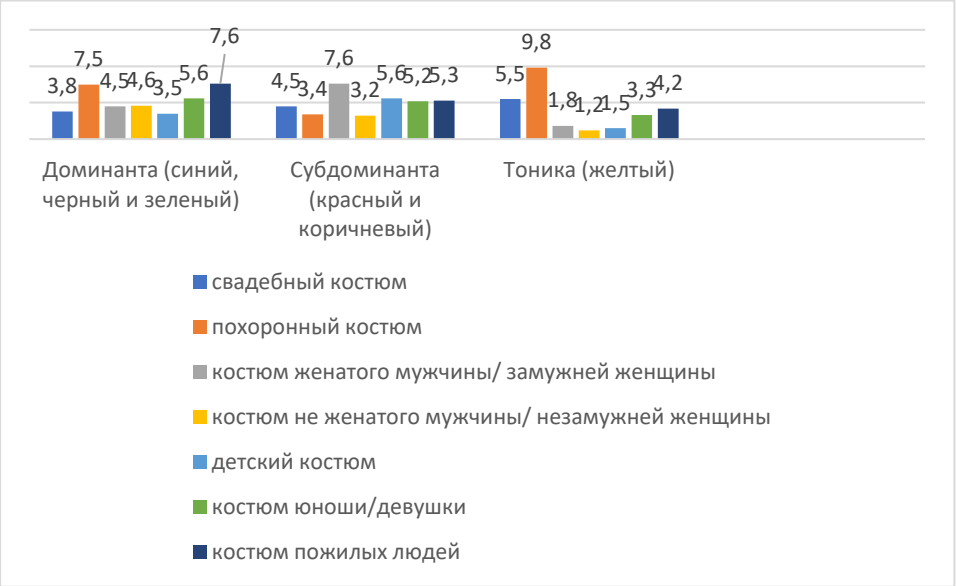



Рисунок 3. Соотношение компонентов колористического кода для каждого типа национального костюма народов Республики Башкортостан.

Таким образом, по результатам проведенного исследования можно сформулировать следующую классификацию колористических кодов национальных костюмов народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан:

1. Колористический код ритуального (праздничного и траурного) костюма
2. Колористический код статусного костюма (женат, разведен, вдовец и т.п.).
3. Колористический код возрастного костюма (детский, взрослый, престарелый).

Три выделенных типа позволяют проводить кросс-культурный анализ национальных костюмов разных народностей и этносов, выявлять их особенности по компонентам колористического кода (доминанта, субдоминанта, тоника).

**Обсуждение**

Результаты проведенного исследования подтверждаются в работах таких авторов, как О.В. Бакиева [2]. Автор утверждает, что средствами измерения колористического кода могут являться психологическое восприятие и колористическая модель национального самосознания.

Ряд полученных результатов также подтверждается в работах таких авторов, как как Т.М. Алданаева, Н.А. Михайлова [1], О.В. Бакиева, О. Попова [2], Е.В.Байкова , И.Ю. Поздеев, Н.Е. Прокопьева [3], Т.Г. Бочина [4], А. Болурова [5], Е. Файзуллина, Т. Христидис [6].Эти авторы также приводят критерии сопоставительного анализа для изучения колористического кода в национальном костюме.

Результаты проведенного исследования также позволяют определить, что каждый компонент колористического кода дает возможность оценивать различные национальные костюмы с позиций общей картины этнонационального менталитета конкретного народа. Данные результаты подтверждаются в работах таких авторов, как С.А. Рахимкулова, К.Г. Рахимова [17], З.Н. Рахматуллина [18], С.В. Суслова [19], С. Усманова [20], С.В. Яковлева [21], А. Ермекбаева [22], Л.А. Юлдашбаева [23, 24], М.Е. Жангужинова, Е. Ербол, Е.К. Жумазарова, Д.Б. Рысымбетов [25] и др.

При этом апробация компонентов колористического кода позволяет утверждать: колористический код определяется также и типом национального костюма в каждой конкретной бытовой ситуации и для каждого конкретного мероприятия. Данный тезис

разделяют также и такие авторы, как З.Ф. Хасанова [10], К.Ф. Хисамутдинова [11], М.С. Кухта, Ш.Б. Мэйни, О.М. Хомушку [12], Ю.А. Лекомцева, О.Н. Никитина [13], Ш.Б. Мэйни, М.С. Кухта [14, 15], А.В. Ондар [16] и др. Тем не менее, практическая значимость проведенного исследования заключается в том, что были суммированы все подходы к трактовке понятия «колористический код», существующие в современных исследованиях национального костюма. Более того, в исследовании представлены результаты эмпирического исследования, которое позволяет утверждать, что качественные результаты могут быть переведены в количественный формат и диагностированы с помощью программного обеспечения в рамках сопоставительного анализа различных колористических кодов народов Республик Удмуртия, Татарстан и Башкортостан.

**Заключение**

По итогу проведенного исследования можно сформулировать следующие выводы:

1. В современной научной литературе понятие «колористический код» еще недостаточно разработано и не имеет общего, универсального определения применительно к исследованию национального костюма как неотъемлемого атрибута этнонациональной идентичности.
2. Критериями для сопоставительного анализа колористического кода в национальных костюмах разных народов могут служить компоненты цветовой системы, которые содержат отсылки к нескольким ключевым аспектам этнонациональной идентичности: социальный статус носителя, социальную ситуацию носителя (свадьба, похороны, рождение, ритуальные аспекты жизни); этническую принадлежность носителя, которые могут быть приняты в качестве критериев сопоставления и классификации.
3. Проведенное эмпирическое исследование также подтверждает тезис о том, что колористический код представляет собой часть культурного кода, определяющего этнонациональную идентичность, и имеет утилитарно-прикладное значение в идентификации личности как внутри определенной этносоциальной группы, так и по отношению к другим народностям и социальным группам, которые, в свою очередь, имеют свой колористический код в национальном костюме.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Алданаева Т.М., Михайлова Н.А. Специфика казахского женского традиционного костюма в развитии дизайн-мышления студентов. Вестник Казахского национального женского педагогического университета. 2021. Т. 2. С. 191-198.
2. Бакиева О., Попова О. Цвет в искусстве традиционного костюма коренных малочисленных народов Тюменского севера (на примере анализа музейных экспонатов). Вестник Томского гос.универ-та. Культурология и искусствоведение. 2022. №46. С. 36-46.
3. Байкова Е.В., Поздеев И.Ю., Прокопьева Н.Е. Элементы женской традиционной одежды завятских удмуртов как отражение культурной самобытности местной группы. Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2022. 1 (12). С. 85-89.
4. Бочина Т.Г. Числовой и цветовой код как компонент тувинских загадок о человеке // Новые исследования Тувы. 2023. Т. 3. С. 6-20.
5. Болурова А. Особенности традиционного костюма карачаево-балкарского народа. Рукопись. 2021. Т. 14(6). С. 1102-1106.

6. Файзуллина Э.Е., Христидис Т.В., Традиционный костюм как культурный код: иконография, символика и семантика (на примере женского костюма). Культурология и искусствоведение. 2020. Т. 2. С. 61-68.
7. Галиева Ф., "Башкиризация" костюмных комплексов удмуртов и марийцев Башкортостана. Ежегодник финно-угорских исследований. 2022. Т. 4. С. 628-638.
8. Jingtong Zhang, Yanchen Liu. Research on Western Minorities Costume Culture and Innovative Development. Analysis Based on a Sample Questionnaire on Western Minorities National Costume. International Culture Journal. 2023. Т. 2. С. 35-49.
9. Камалиева А.С., История изучения башкирского народного костюма в философской, искусствоведческой и технической литературе XX-XXI веков. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. Т. 34. С. 82-91.
10. Хасанова З.Ф., Нагрудник в современной жизни башкирских женщин: к проблеме сохранения традиций. Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2020. Т. 2 (49). С. 135-146.
11. Хисамутдинова К.Ф., Художественное оформление коллекции одежды с использованием башкирского орнамента и ручного ткачества. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции «Инновации и дизайн». 2022. Т. 1. С. 72-75.
12. Кухта М.С., Майны Ш.Б., Хомушку О.М. Земное и сакральное в семантике традиционного костюма тувинцев. Журнал СФУ. Гуманитарные науки. 2019. Т. 12. С. 209-215.
13. Лекомцева Ю.А., Никитина О.Н. Этнический стиль в современной моде Удмуртии. Ежегодник финно-угроведения. 2017. Т. 2. С. 169-179.
14. Майны Ш.Б., Кухта М.С. Сакральная семантика тувинского традиционного костюма. Культурология и история искусств. 2020. Т. 3. С. 102-114.
15. Майны Ш.Б., Кухта М.С. Тувинский костюм: традиции и современность. Культурология и история искусств.2019. Т. 36. С. 232-242.
16. Ондар А.Б. Обновление историко-культурного наследия тувинцев музейными средствами (на основе материалов традиционного костюма). Автореферат кандидатской диссертации по культурологии: 24.00.01. Кемерово, 2018. 172 с.
17. Рахимкулова С.А., Рахимова К.Г. Использование декоративных элементов национального костюма в современной одежде. Экономика и общество.2022. Т. 10-1 (101). С. 142-144.
18. Рахматуллина, З.Н. Традиционная одежда башкир как явление практической и духовной деятельности народа. Рукопись. 2017. Т. 6-1 (80). С. 144-148.
19. Суслова С.В. Традиции народного костюма в современной культуре волго-уральских татар. Историческая этнология.2021. Т. 4. С. 96-104.
20. Усманова С. Проблемы реконструкции башкирской народной одежды по этнографическим фотографиям середины XIX - начала XX века // Академические гуманитарные науки.2022. Т. 6. С. 180-191.
21. Яковлева, С.В. Единицы культурного кода и их роль в формировании национального культурного пространства коренных народов России: на основе космонимов. Полиязычие и транскультурные практики.2022. Т. 19(3). С. 398-412.
22. Ермекбаева, А. Традиционная одежда казахов из собрания Центрального государственного музея. Norwegian Journal of Development of the International Science. 2020. Т. 41-3. С. 14-28.
23. Юлдашбаева, Л.А. Отражение истории языкового развития традиционной одежды башкирского народа. МНКО. 2023. Т. 2 (99). С. 577-569.

24. Юлдашбаева, Л.А. Структура названий башкирской национальной одежды. МНКО. 2023. Т. 3 (100). С. 575-577.
25. Жангужинова М.Е., Ербол Э., Жумазарова Е.К., Рысымбетов Д.Б. Аксиологический анализ символики в казахском костюме. Педагогика и психология.2023. Т. 3. С. 56-61.

**Джерук Наталья Леонтьевна**
доцент кафедры дизайна
ФГБОУ ВО «Херсонский технический университет»
e-mail: n.dzheruk@gmail.com

**Dzheruk Natalia L.**
Associate Professor of the Department of Design
Kherson Technical University

# ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОСТИ ФОТОГРАФИИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. В статье исследуется феномен популярности фотографии в современном обществе, рассматриваемый через призму исторической эволюции, технологических изменений и культурных трансформаций. Анализируются ключевые факторы, обусловившие взрывной рост востребованности фотографического контента в XXI веке. К таким факторам относятся демократизация технологий, развитие социальных медиа и изменение коммуникативных практик. Цель исследования – проанализировать эволюцию фотографии с момента её появления до превращения в массовое явление. Особое внимание уделяется роли мобильной фотографии, ставшей доминирующей практикой и основным инструментом визуального самовыражения современности благодаря своей доступности и простоте использования. Исследование фокусируется на влиянии социальных сетей на фотографию, рассматривая их как ключевой фактор в популяризации и распространении фотографического контента, генерации нового визуального языка и формировании современных критериев оценки фотоизображений. Актуальность исследования обусловлена тем, что фотография не просто запечатлевает реальность, она формирует наше восприятие мира и влияет на культуру, коммуникацию и самоидентификацию.

Методология исследования включает культурно-исторический, социологический и сравнительный анализы, а также анализ литературных источников. Результаты работы могут быть полезны при изучении социологии, культурологии и истории искусства.

Ключевые слова: фотография, цифровая фотография, визуальный контент, социальные медиа, визуальная культура.

# THE PHENOMENON OF PHOTOGRAPHY'S POPULARITY IN THE DIGITAL AGE

Annotation. This article explores the phenomenon of photography's popularity in contemporary society, examined through the lens of historical evolution, technological changes, and cultural transformations. It analyzes the key factors that have led to the explosive growth in demand for photographic content in the 21st century. These factors include the democratization of technology, the development of social media, and the evolution of communication practices. The research aims to analyze the evolution of photography from its inception to its transformation into a mass phenomenon. Special attention is paid to the role of mobile photography, which has become a dominant practice and the primary tool for visual self-expression in the modern era due to its accessibility and ease of use. The study focuses on the influence of social networks on photography, viewing them as a key factor in the popularization and dissemination of photographic content, the generation of a new visual language, and the formation of modern criteria for evaluating photographic images. The relevance of this research is due to the fact that photography not only captures reality but also shapes our perception of the world and influences culture, communication, and self-identity.

The research methodology includes cultural-historical, sociological, and comparative analyses, as well as a review of literary sources. The findings of this work can be useful in the study of sociology, cultural studies, and art history.

Keywords: photography, digital photography, visual content, social media, visual culture.

**Введение.** Сегодня, в эпоху стремительного развития цифровых технологий, фотография приобрела массовую популярность. Об этом свидетельствует перенасыщение интернет-пространства фотоконтентом: ежедневно в сети появляется миллионы снимков, отражающих самые разные моменты человеческой жизни – от глобальных событий до личных переживаний. Это говорит о глубокой интеграции фотографии в повседневную жизнь человека. В статье представлена точка зрения, что фотография стала неотъемлемой частью нашей культуры и самовыражения.

Наряду с этим, растущая популярность фотографии всегда привлекала внимание исследователей. Такие крупные философы, как Эрнст Юнгер, Сьюзен Зонтаг, Вальтер Беньямин и другие, посвящали свои работы осмыслению этого феномена. Их труды подчёркивают значимость фотографии как культурного явления. В частности, С. Зонтаг в своей работе «О фотографии» писала: «Самый грандиозный итог фотографического предприятия в том, чтобы дать нам ощущение возможности удержать весь мир в голове» [2, с. 8].

Важно отметить, что фотография – это не просто искусство, это свидетельство. Её уникальная способность фиксировать моменты реальности, сохраняя их на долгие годы, делает её неоценимым документальным источником. Это даёт основание говорить, что фотографии служат подтверждением событий, людей и эпох, создавая визуальный архив как личной, так и общей истории. Семейные альбомы, например, передают будущим поколениям образы предков и атмосферу определённых периодов, а коллективные фотохроники, охватывающие события войн, революций, достижений человечества формируют "память общества", давая возможность будущим поколениям не только читать о прошлом, но и увидеть его своими глазами.

**Зарождение фотографии: первые шаги**

История возникновения фотографии начинается на рубеже XVIII – XIX веков во Франции. Её прародителями являются Жозеф Нисефор Ньепс и Луи Дагер, которые первыми добились фиксации изображения, получаемого с помощью камеры-обскуры [10]. Их эксперименты заложили основу для создания полноценной фотографической технологии.

Суть явления фотографии заключалась в использовании света как инструмента проецирования изображения: впервые картину создавали не руки художника, а преломлённые лучи света. Этимологически термин «фотография» восходит к греческому «светопись», что подчёркивает ключевую роль света как в техническом, так и в художественном аспекте.

Вначале, на первых этапах развития сложились три основных метода фотографической практики: дагеротипия, калотипия и мокроколлодионный процесс. Каждый из них имел свои особенности и ограничения. Дагеротипия, представленная Дагером в 1839 году, стала первым практически применимым способом получения фотографических изображений, отличавшихся высокой детализацией, но требовавших длительной экспозиции (от 15 до 30 минут). Калотипия, разработанная Уильямом Генри Фоксом Тальботом, позволяла создавать негативные изображения, с которых можно было печатать множество позитивных копий. Мокроколлодионный процесс, появившийся в начале 1850-х годов, существенно сократил время экспозиции до нескольких секунд, что стало важным прорывом в последующем развитии фотографии.

Несмотря на технологический прорыв, ранняя фотография оставалась сложной и требовала от фотографов специальных навыков и громоздкого оборудования.

Следует отметить, что революционным шагом стало изобретение Джорджем Истменом рулонной фотоплёнки и создание камеры Kodak в 1888 году. Это упростило процесс съёмки и открыло фотографию для широкой аудитории. Лозунг Kodak: "Вы нажимаете на кнопку, мы делаем остальное" – отражал новаторскую для своего времени философию доступности и простоты использования. Появление первой камеры Kodak кардинально изменило ситуацию, превратив фотографию в массовое увлечение. Благодаря ей фотоархивы людей пополнились живыми кадрами из повседневной жизни: сцены из быта, уличные эпизоды, семейные торжества и другие, зафиксированные на плёнке для будущих поколений (рис. 1).

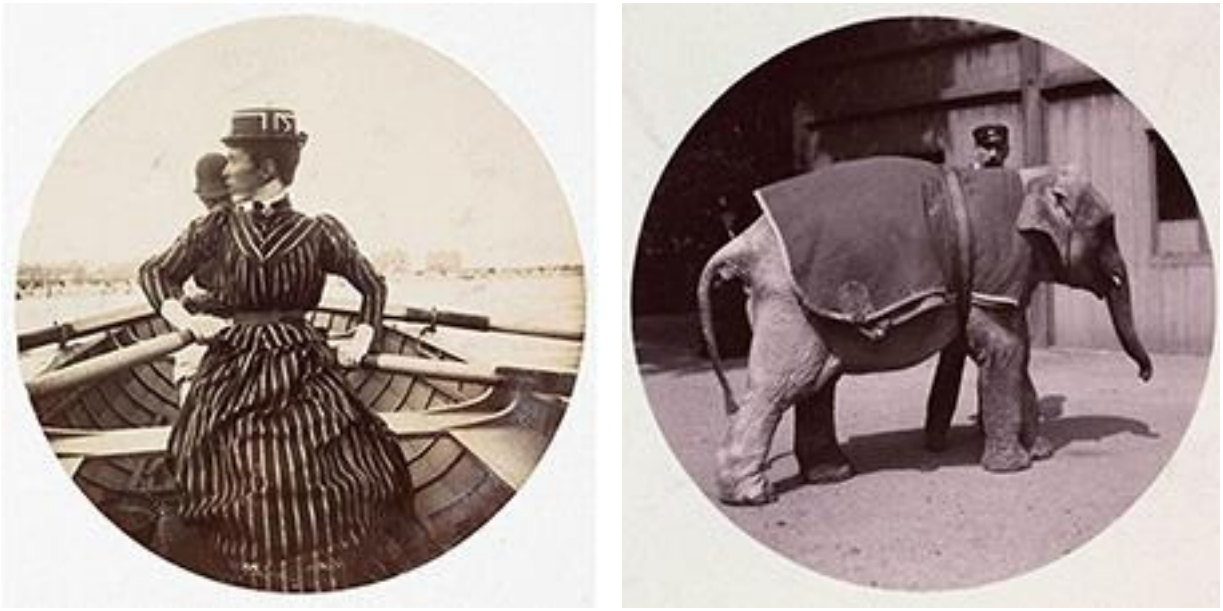


Рис. 1. Первые фотографии, сделанные с помощью фотоаппарата Kodak №1. 1888 г.

**Фотография как свидетель истории**

Возникновение фотографии стало переломным моментом, оказавшим глубокое влияние на историю коммуникации. Первая мировая война (1914–1918) стала крупнейшим глобальным конфликтом, задокументированным посредством фотографии. Широкая доступность фотоаппаратов не только для военных корреспондентов, но и для рядовых солдат и медицинского персонала, способствовала повсеместному распространению правдивой информации о войне (рис. 2). Даже снимки, прошедшие военную цензуру, обладали большей силой воздействия, чем традиционные рисунки и текстовые описания войны. Власти воюющих стран быстро осознали пропагандистский потенциал фотографии и стали активно использовать её для формирования общественного мнения.

Рис. 2. Атака 1-го батальона 14-го гренадёрского Грузинского полка во время шрапнельного огня. 1915 г.

В отличие от прежних войн (Наполеоновских, Крымской и Русско-турецких), которые документировались живописными полотнами, фотография предложила принципиально иной подход. Недостатки живописной документации заключались в том, что художники-баталисты в основном показывали героические аспекты сражений, основываясь на канонах идеализированного изображения. Они были субъективны, поскольку художники могли сознательно приукрашивать или смягчать ужасы войны, поэтому картинные изображения не могли передать по-настоящему правдивую реальность.

Таким образом, фотографии Первой мировой войны стали не просто документальным свидетельством, но и кардинально изменили само восприятие войны, показав её как трагическую катастрофу, разрушив романтический образ войны. Писатель и философ Эрнст Юнгер метафорически сравнивал фотографию с оружием, отмечая, что бурное развитие фотографии совпало с бурным развитием новых видов и форм оружия, что во многом сделало камеру и ствол схожими по задачам [9].

**Эра цифровой фотографии**

Со второй половины 1970-х годов фотография вступила в эпоху трансформаций, вызванных внедрением цифровых технологий. В этот период некоторые исследователи заговорили о "смерти фотографии" как медиума; однако эти перемены следует рассматривать не как конец, а как переход фотографии в новую фазу развития. Цифровая эра принесла новые возможности, а также новые вызовы, связанные с природой фотографического изображения.

Многие традиционные производители фотокамер тяжело восприняли распространение цифровой фотографии. На рынок электроники и технологий стали выходить новые компании, такие как Panasonic, Samsung и Sony. Первоначально потребителей в первую очередь интересовало количество мегапикселей, которое считалось основным показателем качества изображения. Постепенно появились новые требования и стандарты качества, такие как характеристики матрицы, процессора, креативность дизайна, величина зума и размер сенсорного экрана.

Однако важнее технических аспектов то, как изменилось само восприятие фотографии. Фотография всегда стремилась к подлинности и документальности, выступая в качестве носителя "визуальной правды". Она не нуждалась в доказательствах: то, что мы видим на фотографии, воспринималось как истина. В цифровую эпоху этот статус был пересмотрен. Мифологема документальной фотографии, нерушимая на протяжении большей части XX века, начала разрушаться. "Правда", которой зритель безоговорочно верил с момента рождения фотографии, перестала быть физическим субстратом и перешла в цифровую плоскость, где ею стало легко манипулировать.

В качестве примера раннего применения цифровых технологий редактирования фотографий приведу случай с обложкой журнала National Geographic в 1982 году (рис. 2). На обложке были задокументированы египетские пирамиды в Гизе, которые с помощью графических редакторов были искусственно сближены для достижения композиционной выразительности и соответствия вертикальному формату журнала. Роберт Гилка, руководивший в то время отделом фотографии National Geographic, шутил, что внедрение этой технологии можно сравнить с «ограниченным применением ядерного оружия – такого просто не бывает на свете» [7].

Другой пример – фотография фигуристок Тони Хардинг и Нэнси Керриган, опубликованная в газете Newsday в 1994 году (рис. 3). Две фигуристки, соперницы на льду и в жизни, Нэнси Керриган и Тоня Хардинг, оказались вместе на обложке газеты, хотя никогда не позировали одновременно. Несмотря на то, что их встреча была запланирована только на следующий день, газета создала иллюзию совместного присутствия спортсменок на фотографии, манипулируя восприятием времени и событий. Этот случай ещё раз подчёркивает, что фотография может быть не просто отражением реальности, а инструментом для её конструирования, и видит причину этого в том, что СМИ, используя цифровые технологии, стремятся создавать сенсационные сюжеты, даже искажая действительность.

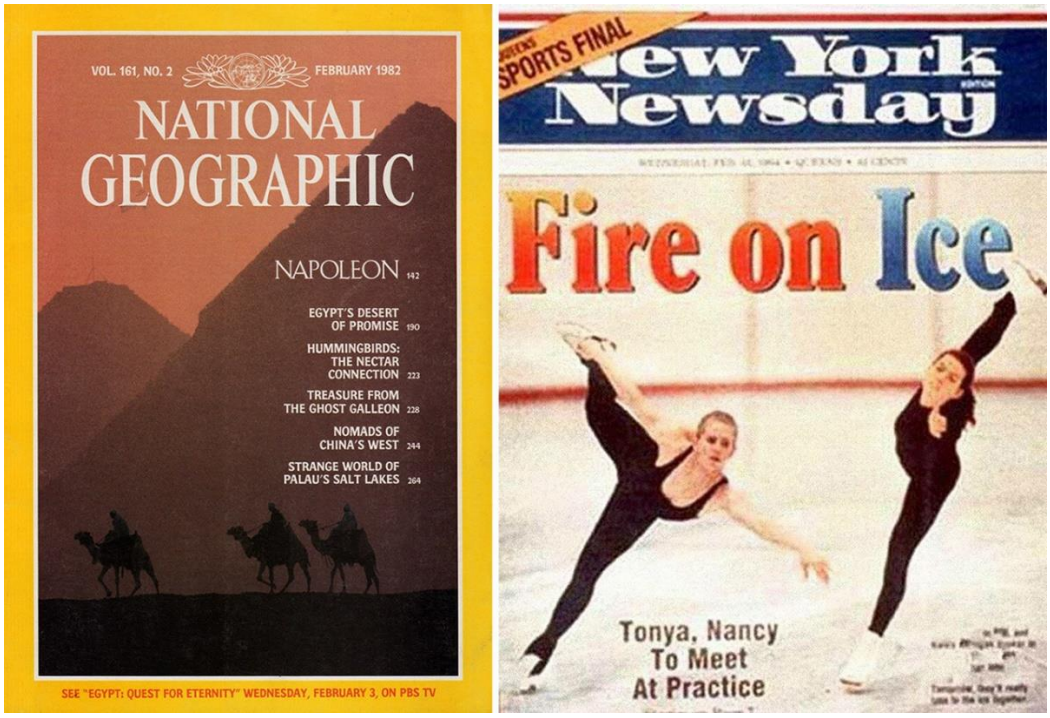



Рис. 3. Слева Обложка журнала National Geographic, № 2, 1982 г. Справа Обложка газеты Newsday, февраль 1994 г.

Разумеется, фотографические изображения ретушировались и ранее, а постановочные кадры существовали всегда. Однако с распространением цифровых технологий, когда изменить изображение может практически любой пользователь, обладающий базовыми навыками обращения с Photoshop, в обществе стало нарастать повсеместное недоверие к фотографии. Это недоверие подпитывается высокой частотой появления обманок и фейков, созданных с помощью цифровой обработки. В связи с этим возникает проблема доказывания подлинности фотографий, что приводит к необходимости создания новых средств верификации визуальной информации. Сегодня проблема фальсификации изображений приобретает всё большую актуальность, поскольку может негативно сказаться на научных исследованиях и исторических данных, искажая результаты и формируя ложное представление о прошлом.

Нельзя не согласиться со знаменитым исследователем фотографии Андре Руйе, который отмечает, что «переход от мира серебряного к миру цифровому не только технический. Он затрагивает саму природу фотографии настолько, что нет уверенности в том, что “цифровая фотография” – это всё ещё фотография. <…> В случае изображения, сделанного с помощью цифрового фотоаппарата, полностью исчезает этап солей серебра, а вместе с ним и технические, и эстетические аспекты фотографии, равно как и способ её циркуляции, её отношения с миром и вещами, режим истины» [8, с. 579].

**Демократизация фотографии: смартфоны и социальные сети**

В XXI веке новым витком демократизации фотографии стало появление смартфонов, оснащённых встроенными цифровыми камерами, что позволило людям из всех слоёв общества стать фотографами и делиться своими фотографиями одним нажатием кнопки. Мобильные телефоны, некогда бывшие лишь средством связи, сегодня превратились в портативные камеры и стали неотъемлемой частью нашей жизни. Мгновенная доступность и удобство использования высококачественных камер в смартфонах уравняли правила игры, открыв фотографию для более широкой аудитории [3]. Теперь любой человек, обладающий смартфоном, может создавать качественные снимки без необходимости приобретения дорогостоящего оборудования и получения сложных технических знаний. Благодаря этому фотографический контент увеличился в тысячи раз. Рассмотрим подробнее причины и проявления культа фотографии в наше время.

Во-первых, фотография сегодня присутствует во всех сферах нашей жизни и является её важной составляющей, а именно:

- личная жизнь (семейные снимки, фиксация важных событий);
- работа (портфолио, бизнес-съёмка, документирование рабочих процессов);
- хобби и творчество (самореализация, творческая фотография, участие в фотоконкурсах);
- журналистика и медиаконтент (фоторепортажи, иллюстрации к новостным статьям);
- научные снимки (астросъёмка, микрофотография, рентгенография, полевые съёмки);
- реклама и маркетинг (создание визуального контента с целью продвижения товаров и услуг).

Во-вторых, акцентирую внимание на том, что большую роль в популяризации фотографии сыграло появление социальных платформ, которые предоставили каждому человеку возможность обмениваться изображениями и получать обратную связь. Благодаря интуитивно понятным интерфейсам и функциям обмена, фотографы (как профессионалы, так и любители) получили простой способ распространять свои работы.

То, что раньше хранилось в семейных альбомах, теперь находится в свободном доступе в социальных сетях [5]. Фотография эволюционировала в мощный инструмент самовыражения и социального взаимодействия, размывая границы между профессионалами и любителями.

В социальных сетях визуально привлекательный контент распространяется быстро, а успех фотографии часто определяется количеством подписчиков, лайков и комментариев [4, с. 69]. Лайки, комментарии и репосты стали важными показателями оценки успеха и влияния [3].

Среди социальных фотоплатформ по количеству активных пользователей лидирующие позиции занимают Instagram, Facebook, Pinterest и ВКонтакте. По данным сайта theglobalstatistics.com, на котором публикуются результаты исследований социальных сетей за 2025 год, Instagram является безусловным лидером. Сравнительный анализ представлен в Табл. 1.

Таблица 1. Результаты исследований социальных сетей по количеству активных пользователей (2025 г.)

| Социальная сеть | Количество активных пользователей | Источник |
|---|---|---|
| Instagram | 1,74 миллиарда | theglobalstatistics.com [12] |
| Facebook | 3,07 миллиарда | theglobalstatistics.com [13] |
| Pinterest | 340 миллионов | theglobalstatistics.com [11] |
| ВКонтакте (Россия) | 92,09 миллиона | theglobalstatistics.com [14] |

Приведённые в Табл. 1 данные об аудитории социальных сетей, наглядно демонстрируют огромный охват и масштаб влияния этих платформ на распространение и потребление фотографического контента.

**Трансформация критериев оценки фотографии и рождение новых направлений**

Нельзя не упомянуть о том, что явление массовости, демократизации и доступности фотографии в современном мире радикально изменило критерии её оценивания. Этот факт привёл к новой концепции оценки фотографического искусства и переосмыслению понятия «хорошей» фотографии. Если раньше главным критерием были технические параметры и мастерство фотографа, то сейчас на первый план выходят креативность, способность рассказать историю и уникальность авторского видения. Существенно то, что смещаются акценты с ремесленной стороны фотографии на её смысловое и эмоциональное наполнение. В центре внимания оказываются другие аспекты, определяющие художественную ценность фотографии, такие как:

- Сюжет и эмоции. Хорошая идея и яркая эмоция позволяют создать сильный образ, и такие фотографии нравятся зрителям больше, независимо от того, на что снят снимок.
- Визуальная структура и композиция. Интересный ракурс и грамотно выстроенная композиция всегда удерживают внимание зрителя.
- Работа со светом и цветом. Использование правильного света и контраста создаёт объём изображения, расставляет акценты и добавляет настроение кадру.
- Оригинальное мышление. Зрителей привлекают снимки, которые они ещё не видели, то есть новый, свежий взгляд на привычные вещи.

Как результат, мы видим, что современная фотография непрерывно совершенствуется, и сегодня особое место занимает новое поколение фотографов, использующих мобильные устройства – так называемые "айфонографисты". «Айфонография» – это популярное и активно развивающееся фототечение, захватывающее как любителей, так и профессионалов. Этот жанр мобильной фотографии, заключающийся в создании и обработке снимков с помощью смартфонов (iPhone, iPad и других), стал неотъемлемой частью социальных сетей.

Предположительно, айфонография зародилась в 2007 году в Лондоне, одновременно с появлением первого iPhone. Это направление получило значительный импульс развития благодаря появлению социальной сети Instagram в 2010 году. Визуальная направленность данной соцплатформы сделала её идеальной площадкой для популяризации айфонографии, так как возможность публикации фотографий непосредственно с мобильного устройства быстро завоевала популярность. Уже через неделю после запуска у Instagram было 100 тысяч пользователей, а через два месяца их число перевалило за миллион. Первоначально эта соцсеть предлагала публикацию изображений в квадратном формате с возможностью применения встроенных фильтров; одним из самых модных был эффект старой фотографии (рис. 4). Несомненно, Instagram стал главным катализатором развития айфонографии, создав обширную площадку для фотографов. В настоящее время жанр айфонографии вышел за рамки платформы Instagram, стимулируя множество людей больше фотографировать и экспериментировать.

Рис. 4. Самый первый снимок в Instagram. 16 июля 2010 г. Автор: Майк Кригер.

Важным этапом в признании айфонографии как полноценного вида искусства стала первая выставка "My World Shared", прошедшая в Великобритании в 2011 году и получившая высокую оценку критиков. А в 2012 году аналогичная выставка айфонографии прошла уже в России, в московском Центре современного искусства. На ней были представлены 36 работ из России, Польши, Италии, США, Литвы, Австрии и Германии, объединённых темой детства. Выставка была названа в честь строчки из песни Джона Леннона – "Strawberry Fields Forever". При отборе фоторабот для данной экспозиции организаторы отдали предпочтение снимкам, которые практически не подвергались обработке, подчёркивая, что "новые технологии свели к минимуму технические барьеры, освободив талантливых людей во всем мире. Уже необязательно быть профессионалом, чтобы делать потрясающие, сильные, полные эйфории снимки" [6].

Следует отметить, что мобильная фотография уже заняла свою нишу в реалиях сегодняшнего дня, а самое главное – в общем пространстве художественной фотографии. На этом пути мобилографы активно используют опыт ломографии, одного из фотографических направлений 90-х годов XX века. Термин "ломография" происходит от названия советской компактной камеры "ЛОМО Компакт-Автомат" (1984), которая стала основным инструментом для фотолюбителей. Это была первая в СССР камера с автоматическим управлением экспозицией, оснащённая объективом «Минитар-1», создающим характерные эффекты: виньетирование по краям кадра, необычную цветопередачу и неравномерную резкость. Эти «недостатки» стали отличительной чертой камеры и легли в основу ломографии – жанра, который ценит спонтанность, эксперименты и «несовершенства» снимков. Ломография изменила представление о том, какой должна быть «правильная» фотография. Творческое кредо её приверженцев включало в себя десять основных «заповедей», сформулированных весьма забавно: «Всегда держи при себе камеру. Снимай в любое время дня и ночи. Ломография – часть твоей жизни. Снимай от бедра. Подходи к объекту съёмки как можно ближе. Не думай. Будь быстрым. Ты не знаешь заранее, что получится. Да и после съёмки тоже не знаешь. А теперь забудь все правила и снимай» [1].

В перечисленных выше правилах вполне отчётливо улавливается некая протестная форма творчества, созвучная также творчеству айфонографистов. Однозначно феномен мобильной фотографии стал важным способом самоопределения и самопрезентации, особенно среди молодежи.

**Заключение.** Эпоха цифровых технологий ознаменовала взрывную популярность фотографии, превратив её в доминирующий язык визуальной культуры. Фотография вышла далеко за рамки простого изображения, став мощным инструментом коммуникации, зачастую вытесняя текст благодаря своей скорости восприятия – мозг обрабатывает изображение за 150 миллисекунд, что в десятки тысяч раз быстрее чтения. Универсальность фотографии, понятной вне языковых барьеров при наличии контекста, усиливает её значение в современном динамичном визуальном потоке. Влияние фотографии простирается и на формирование общественного мнения, культурных трендов и социального поведения, делая её ключевым элементом, формирующим нашу идентичность и отражающим мир вокруг нас. В заключение следует сказать, что фотография перестала быть статичным объектом: она стала частью динамического визуального потока, который меняется каждую секунду [11, с. 15], и является зеркалом нас самих и окружающей реальности.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Анискина А. Ломография. Нарушаем все правила фотосъёмки одновременно // Российское фото. – 2012. – № 7. – URL: https://www.rosphoto.com/history/lomografiya-771 (дата обращения 29.10.2025).
2. Зонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 304 с.
3. Как социальные сети изменили мир фотографии: сила обмена и влияния // Alltophoto.ru. – URL: https://alltophoto.ru/ru/posts/the-impact-of-social-media-on-photography-how-sharing-and-influencing-changed-the-game/ (дата обращения 18.10.2025).
4. Корчагина Т. В. Визуальная культура в цифровую эпоху: как социальные сети и нейросети трансформируют фотографическое искусство // Наука. Искусство. Культура. – 2025. – № 3 (47). – С. 67–70.
5. Лавринова Н. Н. Фотография в современном культурном пространстве // Colloquium-journal. – 2019. – № 22 (46). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fotografiya-v-sovremennom-kulturnom-prostranstve (дата обращения: 26.10.2025).
6. На Винзаводе покажут фотографии, снятые на мобильные телефоны // M24.ru. – URL: https://www.m24.ru/articles/fotografiya/02082012/2827?utm_source=CopyBuf (дата обращения 26.10.2025).
7. Ритчин Ф. После фотографии // Искусство. – 2014. – № 1 (588). – URL: https://iskusstvo-info.ru/posle-fotografii?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения: 15.11.2025).
8. Руйе А. Фотография между документом и современным искусством // Художественный журнал. – 2014. – № 93. – С. 575-582.
9. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 512 с.
10. Gernsheim, H., & Gernsheim, A. The history of photography: From the camera obscura to the beginning of the modern era. London: Thames and Hudson, 1986. 512 pp.
11. Shrihari, Rajendra Dhole, and Ananth Satheesh. Impact of Instagram on Photography // Multi-Disciplinary Journal. 2002. С. 1-13.

**Авдошина Светлана Арсеновна**
старший преподаватель, кандидат искусствоведения
ФГБОУ ВО «Казанский государственный энергетический университет»,
научный сотрудник
ГБУ «Институт языка литературы и искусств им. Г. Ибрагимова»
e-mail: shamgullina@rambler.ru

**Avdoshina Svetlana A.**
Senior Lecturer, PhD in Art History
Kazan State Power Engineering University,
Researcher
G. Ibragimov Institute of Language Literature and Arts

# СЮЖЕТНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ МОЗАИКИ КАЗАНИ: НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. Статья посвящена комплексному анализу сюжетно-стилистических особенностей советской монументальной мозаики Казани 1960-1970-х годов. Исследование актуально в условиях возросшего общественного и научного интереса к сохранению монументальных произведений советской эпохи в Республике Татарстан. Цель работы – выявление художественно-стилистических приемов и типов сюжетных линий в мозаичных композициях, а также определения влияния регионального контекста на их содержание. Методология основана на комплексном анализе, включающем формально-стилистический, культурно-исторический и иконографический подходы. В результате исследования проведен анализ работ казанских мозаичистов, выявлены характерные стилистические решения, отражающие как общемировые тенденции, так и региональное своеобразие. В результате исследования впервые проведен анализ мозаичной работы Ч. Г. Ахмарова, мозаик В.К. Федорова, С.М. Бубеннова, что помогло выявить многослойность художественных решений от строгих форм до символических композиций с элементами древнерусской иконографии. Новизна исследования заключается в интерпретации монументальной мозаики как ценного художественного явления, интегрирующего национальные элементы в общесоветский художественный контекст.

Ключевые слова: Советское монументальное искусство, мозаика, Ч.Ахмаров, С.М. Бубеннов, В.К. Федоров, модернизм, изобразительное искусство Татарстана.

# NARRATIVE AND STYLISTIC FEATURES OF SOVIET MONUMENTAL MOSAICS IN KAZAN: NEW ASPECTS OF INTERPRETATION

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of the narrative and stylistic features of Soviet monumental mosaics in Kazan from the 1960s-1970s. This research is particularly relevant given the increasing public and scholarly interest in preserving monumental works of the Soviet era in the Republic of Tatarstan. The study aims to identify artistic and stylistic techniques and types of narrative structures in mosaic compositions, while also determining the influence of regional context on their content. The methodology is based on a comprehensive analysis that incorporates formal-stylistic, cultural-historical, and iconographic approaches. The research analyzes works by Kazan mosaic artists and identifies characteristic stylistic solutions that reflect both global trends and regional distinctiveness. For the first time, this study offers an analysis of the mosaic work by Ch. G. Akhmarov and mosaics by V.K. Fedorov and S.M. Bubennov, revealing the multi-layered nature of artistic solutions ranging from rigorous forms to

symbolic compositions with elements of ancient Russian iconography. The novelty of the research lies in interpreting monumental mosaics as valuable artistic phenomena that integrate national elements into the broader Soviet artistic context.

Keywords: Soviet monumental art, mosaic, Ch. Akhmarov, S.M. Bubennov, V.K. Fedorov, modernism, fine arts of Tatarstan

**Введение в проблему**. В последние годы в Республике Татарстан наблюдается значительный рост общественного и научного интереса к сохранению произведений монументального искусства советского периода. Особую актуальность приобретают систематизация и научная атрибуция памятников монументального искусства Казани, многие из которых находятся под угрозой исчезновения или исчезли в условиях городского строительства. Представители общественности неоднократно поднимали вопросы охраны и сохранения объектов советского монументального искусства. Научное исследование сюжетно-стилистических особенностей казанской мозаики советского периода способствует не только углублению искусствоведческого анализа, но и формированию общественного запроса на сохранение этого уникального наследия.

**Краткий обзор исследований (литературы)**

История рассмотрения монументальной мозаики Казани советского периода представлена различными исследовательскими подходами. Фундаментальный вклад в изучение монументально-декоративного искусства внесла Г.Ф. Валеева-Сулейманова [3], чьи труды заложили основу для понимания специфики монументально-декоративного искусства в контексте региональной художественной традиции. В ее работах была предпринята попытка систематизации основных стилистических тенденций и сюжетных линий мозаичного искусства. Особую ценность представляют труды С.М. Червонной [5], О.Л. Улемновой [6], Д.К. Валеева [10], В.А. Цой [12], Д. Валеева, О. Блатова [9] посвященные творчеству В.К. Федорова и С.М. Бубеннова. Авторы каталога Д.И. Ахметова, Д.К. Валеева, Ф.М. Миннигулова, О.Л. Улемнова [7], посвященного В.К Федорову, в своих исследованиях выявили новые смысловые трансформации в монументальных произведениях. В их работах раскрываются индивидуальные художественные приемы и сюжетные предпочтения, что позволяет проследить эволюцию художественного языка монументальной мозаики.

Значительный вклад в актуализацию и популяризацию знаний о монументальной мозаике Казани внесли интернет-публикации В. Кириллина [11], которые поднимают вопросы научной атрибуции, систематизации и сохранения мозаичных произведений. Несмотря на значительный накопленный исследовательский опыт, в историографии вопроса отмечается отсутствие комплексного подхода к интерпретации сюжетно-стилистических особенностей казанской мозаики. Это и определяет актуальность и новизну предлагаемого исследования, направленного на восполнение существующих пробелов и предложение новых аспектов интерпретации монументальных произведений Казани советского периода. Несмотря на значительный объем накопленных знаний, существующие исследования демонстрируют фрагментарность в интерпретации художественного языка и образной системы мозаичных произведений Казани. Предметом исследования являются памятники советского мозаичного монументального искусства города Казани как уникальный феномен художественной культуры региона.

**Целью статьи** является рассмотрение сюжетно-стилистических особенностей памятников монументальной мозаики в Казани и выявление новых аспектов знаковых работ художников-мозаичистов 1960-1970-х гг.

**Основные задачи:** проанализировать сюжетно-стилистические особенности произведений монументальной мозаики; определить тематические направления в

монументальной мозаики советского периода; исследовать средства художественного выражения и стилистические приемы, использованные художниками-мозаичистами; предложить новые интерпретации знаковых мозаичных произведений в контексте культурно-исторических особенностей Казани.

**Методы (методики).**

Для решения поставленных задач использован комплексный методологический подход, объединяющий различные научные методы. В методологической основе исследования лежат историко-искусствоведческий и формально-стилистический методы анализа, позволяющие рассматривать мозаику целостно в историческом контексте. Для выявления сюжетно-стилистических особенностей произведений монументальной мозаики Казани использованы следующие методы: стилистический анализ, направленный на исследование средств художественного выражения и стилистических приёмов (композиционные решения, колористические системы, фактурные эффекты); типологизация и систематизация, использованные для определения направлений и выявления доминирующих сюжетно-тематических групп. Данный подход позволяет комплексно исследовать монументальную мозаику советского периода, раскрывать как формально-стилистические, так и содержательно-смысловые контексты и предлагать новые интерпретации произведений.

**Апробация.** Материалы по исследованию **с**южетно-стилистических особенностей советской монументальной мозаики Казани и новые аспекты интерпретации были представлены на научном семинаре Института языка, литературы и искусства им. Г.Ибрагимова АН РТ, а также в рамках авторской лекции культурно-просветительского проекта «Искусство жить» (руководитель – А.Р. Ахметшина).

**Результаты и их обсуждение**.

В разные периоды мировой истории искусства мозаика использовалась для придания зданиям высокого статуса, что было характерно для римского, византийского, русского искусства. Советская мозаика представляла собой особое направление развития, опиравшееся как на мировые художественные традиции, так и на идеи Кампанелловского города «Солнца», которые еще на заре советской власти были включены В.И. Лениным в его план монументальной пропаганды. Основная концепция заключалась в том, что изображения, украшающие здания, должны были служить просвещению жителей, позволяя им понимать устройство мира. Советское изобразительное искусство после смерти И.В. Сталина и развенчания культа личности вступило в новый этап своего развития. Этот период ознаменовался рядом постановлений ЦК партии, среди которых было постановление «Об устранении излишеств» 1955 года [13, с. 9]. Также существовал специальный указ «Об обязательном использовании 2% средств, предусмотренных на строительство зданий, на их «художественную отделку» и благоустройство окружающей территории». [13, с. 9]

В настоящее время установлено, что первыми советскими мозаичными панно в г. Казани, были «Виды Казани» в речном порту, спроектированном в 1962 году архитекторами И. Гайнутдиновым и М. Константиновым.

В данной статье мы выбрали именно эти панно, потому что они являются первым памятником мозаичного искусства, созданным после постановления Н. Хрущева, и представляют собой пример модернизма в оформлении общественных зданий. Декоративное убранство зданий в виде мозаики отражает характерные черты эпохи. В монументально-декоративной композиции речного порта доминирует тема Казани и Республики Татарстан, объединенные художником в единое сюжетное решение. К элементам этого комплекса относятся: два сграффитто, располагавшиеся в зале ожидания порта, и три мозаичных панно на фасаде. В рамках настоящего исследования

рассматриваются три мозаики на фасаде здания, которые в 2013 году были закрыты облицовочными панелями при реконструкции речного порта.

Художник-монументалист из Республики Узбекистан Ч.Г. Ахмаров [1] создал мозаичное панно, до этого им был оформлен, Театр оперы и балета в Казани. Два пятиметровых панорамных мозаичных панно из фрагментов крупной керамики скорее всего были сделаны в технике тренкадис (особый вид мозаики из битой керамики).

Архитектурно-пространственное положение речного порта между рекой Волгой и заасфальтированной городской площадью тематически используется художником в мозаике. Вертикальное визуальное решение мозаичных панно является метафорой течения Волги.

Ч.Г. Ахмаров объединил панорамные виды между собой светло-зелёным и голубым цветом, с ярко-кирпичными цветовыми акцентами.

Одним из пластических приемов организации композиций стало использование S-образной линии, вокруг которой и размещались разнонаправленные диагональные прямые и волнообразные линии, придающие динамику художественному пространству мозаики.

Тема Казани раскрывается в правом панно через коды - символы: реку Волга, башню Сююмбике, Театр оперы и балета (только построенный в середине 1950-х гг.). Символы города перемежаются с тюльпанообразными орнаментальными элементами, отражающими региональную особенность тем в стилистике модернизма.

В левом панно дана видовая панорама республики – заводы, нефтяные вышки, перемещающиеся по железнодорожным путям цистерны с мазутом и нефтью. В едином решении с двумя мозаиками Ч.Г. Ахмаровым сделано и третье панно. Им оформлен дверной проем вокзала, который представляет собой небольшую мозаику из крупных тюльпанообразных, и абстрагированных элементов орнамента. Главные архитектурные символы города становятся для художника в «Видах Казани» основным образно-художественным языком.

Художник Ч.Г. Ахмаров в мозаиках для речного порта использовал сине-зеленые цветовые нюансы, близкие восточной станковой миниатюре, восточным дворцам и средневековым религиозным храмовым комплексам, чем преобразил и поднял советское здание до уровня сакрального храмового сооружения.

Художник своим произведением смог органически объединить городскую архитектуру и пространство реки. Через сюжет мозаик он воплотил национальные художественные образы. Это позволяет нам говорить о региональных особенностях советского модернизма в республике.

Синтез искусства проявляется в организации условного порядка пространственных слоев. В мозаичных композициях совмещены растительные и орнаментальные узоры, подобные принципу арабески.

Мозаика диссонирует со стеклянным архитектурным решением. Создается эффект здания, «вывернутого наружу»: мозаика на фасаде, рельефы внутри здания. Таким образом, мы видим, что оформление здания речного порта демонстрирует переходные формы от сталинского неоклассицизма к модерну.

Мозаичные композиции Ч.Г. Ахмарова представляют уникальный синтез модернистской эстетики с национальными художественными образами, где через символическое изображение города и орнаментальные элементы художник создал визуальную метафору взаимодействия речного и городского пространств. Мозаики представляют собой региональный вариант советского модернизма, в котором восточные художественные традиции (сине-зеленый колорит, тюльпанообразные мотивы, принцип арабески) сочетаются с советской индустриальной тематикой, тем самым создавая

переходный вариант от неоклассицизма к модерну и придавая утилитарному сооружению почти сакральное значение.

Следующим крупным монументально-декоративным мозаичным произведением, совместной работой С.М. Бубеннова и В. К. Федоров стало оформление гостиницы Татарстан в 1969 году.

В фундаментальном исследовании Г.Ф. Валеевой-Сулеймановой на высокопрофессиональном уровне были проанализированы мозаики. Мы со своей стороны, в рамках данной статьи, видим необходимость дополнить ее анализ и рассмотреть другие аспекты мозаичных работ.

Мозаика «Встреча гостей по-булгарски» в вестибюле гостиницы «Татарстан» представляет собой трехчастную многофигурную композицию. Для создания сложного композиционного ритма художник использует масштабные монументальные фигуры мужчины и женщины, расположенные вокруг центрального сюжета с тремя девушками. Между частями панно художником созданы, условные паузы с одной стороны – рябиной с другой –условным архитектурный вид города Булгар.

С левого края панно гостей встречает купец с товарами в стилизованной булгаро-татарской одежде, показывает ювелирные украшения и кожаные пояса. У ног его стоят узнаваемые предметы булгаро-татарской материальной культуры – керамические сосуды, женские ювелирные браслеты, ткани. С правого края панно гостей с кувшином напитка, встречает девушка в шлеме и стилизованной одежде, с птицей на плече в виде уточки, стилистически напоминающая легендарную золотую височную подвеску XI-XII вв. из Национального музея Республики Татарстан.

В центральной сцене три девушки образуют группу, которая несет к столу угощения на блюде в виде горы чак-чака. Полагаем, что тематическим основанием для мозаики послужила общеизвестная легенда, где рассказывается история о возникновении чак–чак (каш-тош). Согласно которой чак-чак имеет символические смыслы: многочисленное потомство, золотые монеты, зерно. Автор на глазах, у зрителя разворачивает волшебный сюжет: сладкий чак - чак, лежащий горой на блюде в руках одной из девушек превращается то ли в зерно, то ли в золотые монеты, которыми она осыпает гостей. Мы полагаем, что данное представление о возникновение чак-чака явилось основанием для создания мозаичного панно в гостинице «Татарстан».

Частью продолжения истории служит следующая сцена. Стену ресторана гостиницы украшает мозаика «Чаепитие» В.К. Федорова.

За сюжетом гостеприимства художник раскрывает тему связи поколений. Сцена чаепития через трехчастное деление композиции мозаики, состоит из основных элементов убранства татарского дома: блюда, сундук, подушки, ковер, самовар. Она близка по звучанию к работе неизвестного художника «В доме татарского купца» (Национальный музей Республики Татарстан).[2]

В пространстве татарского дома взгляд переходит от малых предметов к центральным сценам самого чаепития. Старшие гости занимают почетное место, садятся на ковер – двое мужчин в головных уборах – тюбетеях и национальных одеждах пьют чай. На панно в другой части сцены, девушка, наливая и подавая чай, ухаживает за гостями, поскольку традиционно мужчины и женщины раздельно принимают пищу.

На стене ресторана мозаика является яркой доминантой, создающей сильную контрастность за счет использованного художником соотношения красных фигур на белом фоне. Краснофигурная композиция панно в пластическом выражении форм имеет аналогию с краснофигурной древнегреческой керамикой. Традиционный национальный сюжет татарского чаепития с использованием приемов мирового изобразительного искусства мастерски раскрыт художником в этом произведении.

Мозаика «Чаепитие» В.К. Федорова представляет собой не только художественную ценность, но и является культурным документом, отражающим традиции татарского народа через призму высокого искусства.

Сочетая национальные мотивы с классическими приемами мирового искусства, художник создал произведение, в котором гармонично переплетаются история и современность, этнические особенности и художественные принципы.

С.М. Бубеннов и В.К. Фёдоров в 1969 году, на фасаде Дворца культуры «Химиков» создали монументально-декоративную композицию «Посадим сады!» («Весна – утверждение жизни», «Взрастим сады»). В композиции художники используют архетипический образ дерева. Центральная мужская фигура составляет основу сюжета; художниками использована тема «превращения» дерева в человека и человека в дерево: он придерживает за плечи маленькую девочку, сажающую цветущий саженец. В панно раскрывается тема связи поколений. Средства художественного выражения, использованные художниками: мужчина изображен фронтально – лицом к зрителю, а девочка – в профиль, с внутренней сосредоточенностью сажающая дерево. Тема роста и взросления человека метафорично связаны художниками с процессами роста и созревания дерева.

Панно удивительно сочетает в себе романтичное и лиричное настроение (девочка и цветущее дерево) с жёсткими художественными линиями, рублеными чертами сурового мужчины.

Черты «сурового стиля» проявляются в плакатности, фотографичности, четкости и рубленности форм. Художники смогли совместить в работе национальные элементы и общемировую стилистику орнаментов. Пластические жесты, использованные в композиции, характерны для мирового изобразительного искусства.

Художественное решение произведения отражает синтез противоположностей – лиричной романтичности девочки с саженцами и суровой мужественности взрослого человека, что создает баланс между мягкостью и строгостью визуального языка. Авторам удалось органично соединить элементы «сурового стиля» с национальной спецификой и универсальными образами мирового искусства, что делает композицию значимым образцом монументальной мозаики своего времени, где социальная тема обретает глубокое философское звучание.

Сложная и противоречивая по своему художественному решению мозаика была создана В.К. Федоровым в 1975 году для здания Дома обороны (ДОСААФ), построенного по проекту М.Р. Мухаметзянова. Художник выполнил несколько разностилевых мозаичных панно. С одной стороны, в традициях «сурового стиля» создана мозаика «Остановить войны пожар!» Композиция ограничена размерами козырька здания, где жесткие коричневые линейные формы образа воина с четкими линиями и орденом-звездой соотносятся с выбором жестких художественных форм. В процессе реконструкционных работ, проведенных в 2016 году, удалось сохранить в неприкосновенности две интерьерные мозаики внутри здания, однако мозаичное панно на фасаде было демонтировано.

С другой стороны, в холле здания панно «Родина» решено символически. Родина предстает перед зрителем в известном иконографическом образе «Оранты» – фигуры с воздетыми к небу руками, что отсылает нас к византийской и древнерусской традиции, идейно опирающейся на божественную основу избранности и сохранности Родины. Другая композиция располагается в фойе актового зала – «Народ и армия едины». Здесь изображены две награды: Герой Социалистического Труда и Герой СССР. В её композиционном решении использован пластический жест В. Мухиной «Рабочий и колхозница»: фигуры объединяются молотом и винтовкой в едином порыве. Мозаичные работы В.К. Федорова в Доме обороны представляют уникальный синтез различных

художественных стилей, где суровая монументальность внешнего панно контрастирует с символической выразительностью интерьерных композиций. В своих работах художник умело сочетает советскую идеологическую программу с глубокими культурными кодами, обращаясь как к древнерусской иконографии (Оранты), так и к классическим образцам советского монументального искусства (пластические решения В. Мухиной).

**Выводы и заключение.**

Проведенный анализ монументальных мозаик Казани 1960-1970-х годов, в частности работ художников Ч.Г. Ахмерова, В.К. Федорова, С.М. Бубеннова, позволяет сделать следующие выводы: сюжетно-стилистические особенности произведений отличаются разностилевым характером, что проявляется в синтезе «сурового стиля» с элементами традиционных культурных кодов. Мозаики В.К. Федорова, С.М. Бубеннова демонстрируют многослойные художественные решения: от жёстких форм в панно «Остановить войны пожар» до символических решений в композиции «Родина», апеллирующей к древнерусской иконографии; тематические направления в монументальной мозаике Казани советского периода включают: патриотическую тему защиты Родины и воинской доблести, единство народа и армии, национальные мотивы и традиции татарского народа, сочетание труда и воинской славы. Новые интерпретации мозаичных произведений показывают, что местные художники интегрировали национальные элементы в общесоветский художественный контекст. Средства художественного выражения и стилистические приемы казанских мозаичистов отличаются разнообразием и использованием контрастных цветовых решений (например, красные фигуры на белом фоне), заимствованием пластических приемов из мирового искусства (отсылки к древнегреческой краснофигурной керамике), обращением к иконографическим образам («Оранты» в панно «Родина»), применением композиционных решений советской классики (цитирование пластического жеста работы В. Мухиной «Рабочий и колхозница»).

Модернистские проявления в мозаичном искусстве Казани следует рассматривать в контексте определения И.В. Гаховой о периоде 1960-1980-х гг. как времени «большого разнообразия приемов, использовавшихся при создании произведения, отсутствие чистых стилевых признаков, что является характерной чертой искусства модернизма». [4, с.170] Монументальная мозаика г. Казани представляет собой не только высокохудожественные произведения, но и ценные культурные документы, отражающие сложные взаимоотношения между национальным и интернациональным, традициями и новаторством в советском искусстве, что делает их важными объектами для дальнейшего искусствоведческого исследования. Перспективы дальнейших исследований видятся в расширении хронологических рамок изучения казанской монументальной мозаики, в компаративном анализе с мозаичными произведениями других регионов СССР.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Научный архив Государственного музея республики Татарстан. – Ф. 4, оп. 2, ед. хр. 548.
2. Национальный музей Республики Татарстан КП-6356 Пер. пол. XIX в., материал, техника: холст, масло Размер:52х66 см.
3. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Монументально-декоративное искусство Советской Татарии / Г.Ф. Валеева-Сулейманова. – Казань: Татарское книжное издательство, 1984. – 120 с.
4. Гахова И.В. Принципы взаимодействия монументально-декоративной живописи 1960–1980 гг. с архитектурой [Электронный ресурс] / И.В. Гахова // Академия Строганова. – Режим доступа:https://академия-строганова.рф/uploads/catalogfiles/1723_i-v-gahova-principy-vzaimodejstviya-

monumentalno-dekorativnoj-zhivopisi-1960-1980-gg-s-arhitekturoj.pdf(дата обращения: 01.09.2025).
5. Червонная С.М. Художники Советской Татарии (биографический справочник) / С.М. Червонная. – Казань: Татарское книжное издательство, 1975. – 214 с.
6. Улемнова О.Л. В.К. Федоров: Жанровое и стилевое своеобразие рисунков / О.Л. Улемнова // Вестник КАЗГУКИ. – 2022. – № 4. – С. 75-81.
7. Виктор Фёдоров. Монументальное искусство, живопись, графика. К 80-летию со дня рождения: Альбом-каталог / авт.-сост. А.И. Фёдорова, Ф.М. Миннигулова, О.Л. Улемнова; авт. ст. Д.И. Ахметова, Д.К. Валеева, Ф.М. Миннигулова, О.Л. Улемнова. – Казань: «Заман», 2022. – 288 с.: ил.
8. НМРТ КП-6356. Пер. пол. XIX в. Материал, техника: холст, масло. Размер: 52х66 см.
9. Валеева Д. Архитектурный ликбез. 14 советских мозаик в Казани [Электронный ресурс] / Д. Валеева, О. Блатова // Инде. – Режим доступа:https://inde.io/article/15072-arhitekturnyy-likbez-14-sovetskih-mozaik-v-kazani/(дата обращения: 01.08.2025).
10. Валеева Д.К. «Я ведал свет небесной высоты» / Д.К. Валеева // Виктор Федоров (1940–2001). Живопись. Рисунок: каталог выставки произведений к 70-летию со дня рождения. – Казань: Заман, 2010. – С. 7–9.
11. Кириллин В. Советское монументальное и декоративное искусство Татарстана [Электронный ресурс] / В. Кириллин. – Режим доступа:https://tatmonumentart.tilda.ws/(дата обращения: 01.01.2026).
12. Цой В.А. Неоконченный автопортрет / В.А. Цой // Виктор Федоров (1940–2001). Живопись. Рисунок: каталог выставки произведений к 70-летию со дня рождения. – Казань: Заман, 2010. – С. 10-11.
13. Уралов И.Г. Современные проблемы синтеза архитектуры и монументальных искусств / И.Г. Уралов, С.Н. Репин // Взаимодействие искусств в современном художественном процессе / ред. Н.С. Кутейникова. – Л.: Академия художеств СССР, 1988. – 9 с.

**Дуванова Наталья Викторовна**
старший преподаватель кафедры хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: natalya.duvanova@list.ru

**Duvanova Natalia V.**
Senior lecturer at the Department of Choreography
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

# ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ И ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СТИЛИЗАЦИЙ РУССКОГО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В XXI В.

Аннотация. В современном обществе особое значение приобретают вопросы сохранения и развития духовно-нравственных и гражданско-патриотических ценностей, которые формируют фундамент национальной идентичности и культурного наследия. В этом контексте особую роль играет использование народно-сценических традиций, в частности стилизаций русского народного танца, как эффективного воспитательного инструмента. Мощный импульс в сохранении и трансляции традиционных ценностей обусловлен государственной поддержкой и стратегическими задачами, поставленными перед системой образования и культуры, включая приоритеты, закреплённые в Указах Президента РФ № 809, № 309.

Ключевые слова: народно-сценический танец, стилизация, традиционные ценности, духовно-нравственное и гражданско-патриотическое воспитание.

# THE SPIRITUAL, MORAL, AND CIVIC-PATRIOTIC SIGNIFICANCE OF STYLIZATIONS OF RUSSIAN FOLK STAGE DANCE IN THE 21ST CENTURY

Annotation. In modern society, issues of preservation and development of spiritual, moral, and civic-patriotic values, which form the foundation of national identity and cultural heritage, are of particular importance. In this context, the use of folk stage traditions, in particular stylizations of Russian folk dance, as an effective educational tool plays a special role. A powerful impetus in the preservation and transmission of traditional values is due to government support and the strategic objectives set for the education and cultural system, including the priorities set out in Presidential Decrees No. 809, No. 309.

Keywords: folk stage dance, stylization, traditional values, spiritual, moral, civic and patriotic education.

Цель настоящего исследования заключается в анализе духовно-нравственного и гражданско-патриотического значения стилизаций русского народного танца в XXI веке.

В рамках работы ставится задача: выявить компоненты, формирующие духовно-нравственное содержание стилизаций, изучить историко-культурные основы формирования стилей, оценить их роль в воспитании моральных и патриотических ценностей.

Важной задачей является выявление компонентов, формирующих духовно-нравственное содержание стилизаций, а также анализ нормативных документов, в том числе Указа Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [1], Указа Президента РФ от 7 мая 2024 г. № 309 «О

национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» [2] для определения стратегических направлений их использования в воспитательной практике.

Объектом исследования выступают современные образцы стилизаций русского народного танца, а предметом – их духовно-нравственные и гражданско-патриотические функции.

Историко-культурные основы стилизаций русского народного танца формируются на пересечении нескольких пластов традиционного культурного наследия: крестьянского быта, календарно-обрядовых практик, региональных танцевальных школ и театрально-образовательной практики. Эти пласты задают общий лексикон движений, ритм и жестовую грамматику, которые затем переходят в стилизованные формы, отвечающие целям воспитания, эстетике и современному сценическому языку.

Традиционные элементы в каждом регионе сохраняют свою специфику, однако объединяются общей задачей – формированием идентичности через художественную практику. В рамках данной основы выделяются прикладные концепты: жестовые сигналы, характерные ритмические рисунки, локальные вариации темпа и динамики, а также связь движения с песенной и инструментальной традицией [5]. Костюм, орнамент и цветовая палитра несут историко-культурную сигнификацию и становятся носителями региональных кодов, что особенно важно для стилизаций, ориентированных на передачу культурного содержания через образ. Историческая динамика демонстрирует как сохранение традиционных следов, так и адаптацию их под требования современного языкового стиля: от сельского обряда к сценическому выступлению, от локальной идентичности к широкой культурной коммуникации. В этом контексте стилизации выступают не простым копированием фольклорного материала, а процессом кодифицированного перевода народной хореографии в художественно-дискурсивную форму, пригодную для образовательных и воспитательных задач.

Эпохальные изменения в историко-культурной ткани русского народного танца были обусловлены социальными трансформациями, урбанизацией и изменением эстетических ориентиров [3]. Развитие просвещения и театральной традиции расширило репертуар и позволило переработать движения и костюмы с учетом новых сценических требований, драматургии и пространства сцены. В советский период стилизации часто выполняли двойную роль: сохранение традиций как культурного кода и инструмент воспитания нового патриотического и трудового сознания, укрепление коллективной идентичности через манифестацию общегосударственных ценностей; в постсоветский период произошла переоценка канонов, стремление к более свободной интерпретации и интеграции с современным музыкальным и художественным контекстом. В итоге современная школа народно-сценического танца балансирует между аутентичностью региональных форм и инновационной художественной реконструкцией, что обеспечивает актуальность и воспитательный потенциал стилизаций в XXI веке [8].

Особое значение имеют традиционные элементы в стилизациях и их эволюция в контексте народной хореографии. Движение, основанное на круговых формах, шагах с характерной динамикой, переплетается с региональными мелодическими ритмами и структурой песен, что позволяет создавать образные сцены с эмоциональной насыщенностью и гуманистическим контекстом. Эстетика костюма и орнамента, трактуемая как носитель памяти и культурного смысла, служит связующим звеном между прошлым и настоящим, облегчая восприятие общественных ценностей и нравственных ориентиров. В современных стилизациях сохраняются и перерабатываются такие элементы, как пластика рук, характерная осанка и координация движений, что обеспечивает узнаваемость и в то же время гибкость для художественных переосмыслений. В свете

указанных тенденций формируется современное понимание роли народно-сценического танца как носителя культурной памяти и воспитательного потенциала, что отражено в дальнейшем анализе нормативных и педагогических установок [9].

«Духовно-нравственному воспитанию способствуют посещение театров, просмотр постановок, посещение музеев искусств, а также реальное участие в театральной деятельности» [6]: эта формула иллюстрирует связь между нормативной базой и практическим использованием стилизаций в воспитательном контексте. Нормативные акты и госпрограммы формируют не просто рамки, но и инструменты для реализации методик, направленных на гармонизацию художественных практик, образовательной деятельности и воспитательных целей.

Центральное место в формировании стратегий духовно-нравственного воспитания занимают Указы Президента РФ № 809 [1], № 309 [2].

Согласно Указу от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», «к традиционным ценностям относятся жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России... Российская Федерация рассматривает традиционные ценности как основу российского общества, позволяющую защищать и укреплять суверенитет России, обеспечивать единство нашей многонациональной и многоконфессиональной страны, осуществлять сбережение народа России и развитие человеческого потенциала... Осмысление социальных, культурных, технологических процессов и явлений с опорой на традиционные ценности и накопленный культурно-исторический опыт позволяет народу России своевременно и эффективно реагировать на новые вызовы и угрозы, сохраняя общероссийскую гражданскую идентичность» [1].

А Указом Президента РФ от 7 мая 2024 г. № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» в качестве одной из семи важнейших национальных целей развития государства установлена: «реализация потенциала каждого человека, развитие его талантов, воспитание патриотичной и социально ответственной личности» [2].

Итак, на государственном уровне закреплены приоритеты развития общественной культуры и просветительства, акцентируется внимание на интеграции культурных практик в систему воспитания граждан, что влечет за собой усиление роли театра, музеев и художественных проектов как средств формирования нравственных ориентиров и гражданской идентичности. Поддержка учреждений культуры, координация межведомственных программ и расширение доступа молодежи к культурным активностям непосредственно влияют на возможности применения стилизаций в образовательной среде и массовой культуре. Это позволяет определить ожидаемые направления государственной поддержки и условия, при которых стилизационные практики могут стать эффективным инструментом нравственного и патриотического воспитания.

Поставленные государством задачи получают разработку в научных исследованиях. Так А.А. Марзоева в статье «Балетное искусство Кабардино-Балкарии: механизмы формирования и национальные приоритеты» анализирует «специфику лексики и пластических образов в балетных произведениях, которые отражают дух нации: обычаи, традиции, историю... На балетной сцене воспроизводятся народные игры, пляски, хороводы, национальные свойства проявляются в композиции и пластическом выражении... Появление современных национальных балетов с этнической тематикой и творческое

сотрудничество артистов различных направлений (балет, музыка, театр) влияют на обогащение репертуара и привлечение новых зрителей через разнообразные формы искусств» [7, с.20].

Анализ духовно-нравственных компонентов стилизаций ориентирован на выявление того, как ценности духовного становления и моральные ориентиры формируют выбор пластических решений, образов, сценических сюжетов и музыкально-ритмических параметров. Духовно-нравственная база выступает не как добавочная иллюстрация к стилизациям, а как двигатель смысловой линии, направляющий художественную целостность и эстетическую достоверность. Публика воспринимает стилизованные формы русского народно-сценического танца через призму нравственных идей, памяти предков и ответственного отношения к культурному наследию. Учитываем, что стиль не может рассматриваться вне рамок традиционных российских ценностей и цели воспитания, закреплённых в государственном дискурсе.

Ключевые компоненты духовно-нравственной составляющей стилизаций можно систематизировать следующим образом.

- Этическая эстетика: эстетические решения в движении, пластике, интерпретации образов стремятся к гармонии и достоинству персонажей, избегая комических или уничижительных трактовок традиционных сюжетов.
- Памятность и память предков: стилизации опираются на способы передачи исторической памяти через символику, жесты и моделирование характерной манеры поведения, что усиливает связь зрителя с историческим контекстом.
- Коллективизм и социальная ответственность: акцент на совместной динамике коллектива, взаимопомощи и взаимореализации, что отражает гражданскую этику и гуманистическую направленность танца.
- Гуманистическая направленность: в сюжетах и образах подчёркивается ценность человеческого достоинства, сострадания и милосердия, что способствует развитию эмпатии аудитории.
- Патриотическая идентичность в эстетике: использование элементов народной пластики и атрибутики таким образом, чтобы поддерживать ощущение сопричастности к историческому пути страны и формировать уважение к культурному наследию.
- Духовная основа воспитания: интеграция нравственных ориентиров с целями духовно-нравственного воспитания, где танец становится площадкой для рефлексии о смысле жизни, ответственности и служении общественным идеалам.
- Этическая дидактичность: стилизации структурируются так, чтобы зрителю было понятно нравственное послание каждого номера, нарратив которого достигается через сюжет, музыку и мизансцену [4].

Эти компоненты взаимодействуют между собой через комплексный смысловой код: образ, пластика, мизансценирование и музыкальная ткань формируют единую этико-эстетическую трактовку. Взаимное усиление ценностной нагрузки и художественной выразительности повышает воспринимаемую моральную значимость сценического действия и расширяет воспитательный потенциал для зрителя. Важно, что взаимодействие данных компонентов не сводится к сумме отдельных элементов; их синергия создаёт целостное духовно-нравственное впечатление, которое может стать ориентирами для дальнейшего формирования эстетического восприятия и гражданско-патриотического сознания у молодежной аудитории. В рамках стилизаций элементарные формулы (повороты, па, жесты) приобретают сакральный или символический смысл, если они поддержаны контекстом памяти и моральной оценкой действий персонажей.

Как подчёркивает О.А. Максимова в исследовании фольклорной основы и сценического воплощения русской танцевальной культуры, такие ценности становятся

частью художественного языка стилизаций и определяют их воспитательную эффективность [5]. Это означает, что духовно-нравственные компоненты должны быть inseparable от художественной задумки: они задают направление пластики, выбор образов и способы передачи нравственных смыслов, обеспечивая не раздражение, а созидательное восприятие зрителей.

Критерии духовно-нравственной составляющей в стилевых проявлениях можно сформулировать следующим образом:

– соответствие образа нравственным нормам и культурным традициям, отсутствие элементов, унижающих чувство собственного достоинства;

– этическая прозрачность сюжета и мотивации персонажей, ясная связь между действием и его нравственным смыслом;

– гармония между движением, музыкальным сопровождением и сценическим нарративом в соответствии с воспитательными целями;

– наследие и память: возможность аудитории распознать культурную идентичность и исторический контекст;

– стратегическая направленность на развитие эстетического восприятия в сочетании с гражданско-патриотическим воспитанием;

– уровень дидактичности: стилизации должны быть адаптируемы под различные возрастные группы без утраты нравственной направленности;

– безопасное и уважительное обращение к народным обрядам и ритуалам, избегающее стигматизации или романтизации устаревших практик;

– эмпатийность и гуманизм в сценической интерпретации, стимулирующие рефлексию зрителя о моральных ценностях;

– согласованность с государственными задачами духовно-нравственного воспитания и гражданско-патриотического воспитания, включая культурное наследие как ресурс воспитания [3].

Опираясь на эти компоненты и критерии, можно обеспечить системный подход к формированию и оценке стилизаций, сохраняющий их духовно-нравственную ценность и создающий прочную базу для последующих разработок в области гражданско-патриотическом аспекте воспитания.

Рассмотрим гражданско-патриотический аспект стилизаций русского народного танца в контексте целей воспитания.

В контексте современных целей воспитания, ориентированных на гармоничное сочетание патриотизма, культурной идентичности и нравственного развития, предполагается систематическое выявление механизмов передачи ценностей через эстетический опыт танца. Теоретическая рамка опирается на концепции культурной идентичности, социального обучения и эстетического воспитания, где танец выступает модальностью смыслообразования и социального взаимодействия. Стилевые варианты народно-сценического танца выступают как носители исторических сюжетов, нравственных ориентиров и образцов гражданского достоинства. Как отмечается в литературе, «ценности и культурная идентичность через средства русского народного танца представляют собой ключевые ориентиры для воспитательных программ с целью формирования ценностей и культурной идентичности средствами русского народного танца» [4].

Стилизации русского народно-сценического танца могут выступать в качестве мощного педагогического ресурса, интегрирующего духовно-нравственные ценности и патриотизм в современное воспитание. Разработанная модель и критерии оценки духовно-нравственной составляющей стилевых проявлений открывают новые возможности для педагогов и организаторов культурных программ. В частности, рекомендуется внедрять

стилизованные народные танцы в образовательные и культурно-просветительские практики, учитывая их воспитательный потенциал и соответствие стратегическим задачам государства по укреплению единства и идейного здоровья молодёжи.

Реализация духовно-нравственного и гражданско-патриотического воспитания молодежи посредством стилизаций русского народно-сценического танца предполагает комплексный подход: сначала контент-анализ хореографических материалов и постановок, затем эмпирическое изучение восприятия молодежью стилизаций через полевые опросы, наблюдения за репетициями и творческими мастерскими, а также оценку изменений в гражданско-патриотическом самосознании коллег и учащихся до и после освоения конкретных стилизаций. Важным элементом становится сравнительный анализ разных форматов взаимодействия культуры и воспитания: академические курсы, творческие школы, государственные программы, военно-патриотические клубы и социально-культурные проекты. Ожидается, что такие данные позволят определить оптимальные композиционные и сценические решения, которые сочетают эстетическую выразительность с воспитательными задачами, минимизируя риск стилизаций как формального ритуала без содержательной нагрузки.

Ожидаемые результаты включают идентификацию эффективных методов использования народных традиций для воспитания патриотизма и укрепления духовного наследия в современном контексте. Среди ключевых выводов предлагается формирование практических рекомендаций для преподавателей и режиссеров: как конструировать сценарии и хореографические решения, которые структурируют память о национальной истории, развивают гражданскую ответственность, поддерживают нравственную устойчивость и способствуют толерантному восприятию культурного многообразия. В рамках образовательных программ следует рассмотреть возможности интеграции стилизаций в учебные планы и во внеучебную деятельность, чтобы создание гражданско-патриотического сознания осуществлялось через последовательные, транспарентные и этически выверенные практики.

Основные выводы исследования демонстрируют значимость стилизаций русского народно-сценического танца как важного инструмента духовно-нравственного и гражданско-патриотического воспитания в современных условиях. В ходе работы установлено, что современная стилизация традиционных элементов народного танца позволяет не только сохранять культурное наследие, но и актуализировать его в контексте формирования ценностных ориентиров подрастающего поколения. Обобщая полученные данные, можно отметить, что стилизационные практики, основанные на глубоком уважении к национальным традициям и гармоничном сочетании исторических мотивов с современными интерпретациями, способствуют развитию качеств, таких как патриотизм, моральная устойчивость и чувство культурной идентичности.

В ходе исследования подтвердилось предположение о том, что стилизации русского народного танца могут выступать эффективным средством реализации стратегических государственных программ, в том числе положенных в основу поручений и требований, закреплённых в Указах Президента РФ № 309, № 809. Взаимосвязь между культурным наследием и нормативной базой выявила ценностную ориентированность современных художественно-практических подходов, направленных на укрепление духовно-нравственных основ и гражданской ответственности у молодёжи. Использование традиционных элементов в стилизациях способствует более глубокому эмоциональному восприятию культурных ценностей, формирует позитивное отношение к историческим корням и стимулирует развитие чувства гордости за свою Родину.

Для дальнейших исследований рекомендуется углубить анализ влияния конкретных элементов стилизаций на формирование ценностных ориентиров у разных возрастных

групп, а также расширить практические эксперименты по интеграции народных элементов в современные форматы воспитательной работы. Особое внимание следует уделить разработке методик и программ, адаптированных к условиям муниципальных и образовательных учреждений, а также расширению исследовательской базы за счёт междисциплинарных подходов, объединяющих культурологию, педагогическую психологию и хореографию. В целом, полученные результаты подтверждают важность системного использования традиционной культуры как средства воспитательной работы, способствующего укреплению духовно-нравственных и гражданско-патриотических ценностей в обществе.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». –URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502?erid=LjN8K8S (дата обращения: 29.12.2025 г.)
2. Указ Президента РФ от 7 мая 2024 г. № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года». – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_475991/ (дата обращения 23.12.2025 г.).
3. Бабошина О.П. Русский народный танец как средство формирования национальной идентичности личности подростков, обучающихся хореографии / О.П. Бабошина, Е.А. Ермакова // Экономика и социум. – 2021. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-narodnyy-tanets-kak-sredstvo-formirovaniya-natsionalnoy-identichnosti-lichnosti-podrostkov-obuchayuschihsya-horeografii (дата обращения: 04.01.2026).
4. Грядунова Е.А. Духовно-нравственное воспитание средствами искусства / Е.А. Грядунова // Наука и практика в образовании: электронный научный журнал. 2021. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-nravstvennoe-vospitanie-sredstvami-iskusstva (дата обращения: 15.12.2025).
5. Максимова О. А. Русский народный танец как средство духовно-нравственного воспитания обучающихся / О.А Максимова // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки, 2025. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-narodnyy-tanets-kak-sredstvo-duhovno-nravstvennogo-vospitaniya-obuchayuschihsya (дата обращения: 28.12.2025).
6. Максимова О. А. Формирование ценностей и культурной идентичности средствами русского народного танца / О.А. Максимова // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки. 2023. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-tsentey-i-kultnosurnoy-identichnosti-sredstvami-russkogo-narodnogo-tantsa (дата обращения: 25.12.2025).
7. Марзоева А.А. Балетное искусство Кабардино-Балкарии: механизмы формирования и национальные приоритеты // Искусствоведение. – 2025. – № 3. – С. 20-30.
8. Маркарьянц И.Ю. Сохранение и развитие традиций русского народно–сценического танца как феномена народной культуры / И.Ю. Маркарьянц // Журнал Института наследия. 2025. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-i-razvitie-traditsiy-russkogo-narodno-stsenicheskogo-tantsa-kak-fenomena-narodnoy-kultury (дата обращения: 02.01.2026).

9. Рындина О.А. Танцы северных и южных областей России, как средство эстетического воспитания детей дошкольного возраста / О.А. Рындина // Сборник материалов Ежегодной международной научно-практической конференции «Воспитание и обучение детей младшего возраста». – 2020. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tantsy-severnyh-i-yuzhnyh-oblastey-rossii-kak-sredstvo-esteticheskogo-vospitaniya-detey-doshkolnogo-vozrasta (дата обращения: 04.01.2026).

**Чжан Эньцзэ**
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: zhangenze1225@163.com

**Zhang Enze**
postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

# СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКИ В «СМЕШАРИКАХ» НА ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕМ ПЕРСОНАЖЕЙ

Аннотация. В данной статье автор с позиций семиотики музыки системно анализирует приемы формирования лейтобразов персонажей популярного российского анимационного сериала «Смешарики», выявляет механизмы аудиоидентичности лейттем, обосновывает их функции в нарративном построении сериала и генерации его смыслов. В исследовании применяются методы музыкальной семиотики, теории лейтмотивов и аудиовизуального семиотического анализа, уделяется особое внимание взаимосвязи между музыкальным означающим и означаемым. Научно обоснован вывод о том, что музыка в анимационном сериале «Смешарики» является не вспомогательным эмоциональным фоном, а высоко структурированной и семантически насыщенной системой звуковых знаков, продемонстрирована глубокая художественная ценность музыки в аспекте семиотического конструирования анимационных фильмов.

Ключевые слова: «Смешарики», музыкальная семиотика, лейтмотив, звуковое пространство анимационных фильмов.

# SEMIOTIC ANALYSIS OF MUSIC IN SMESHARIKI BASED ON MUSICAL THEMES OF CHARACTERS

Annotation. In this article, the author systematically analyzes the techniques of forming the leitmotifs of the characters in the popular Russian animated series Smeshariki from the perspective of music semiotics, identifies the mechanisms of audio-identification of leitthemes, and substantiates their functions in the narrative structure of the series and the generation of its meanings. The study employs methods of musical semiotics, the theory of leitmotifs, and audiovisual semiotic analysis, and focuses on the relationship between the musical signifier and the signified. The paper provides a scientific basis for the conclusion that the music in the animated series Smeshariki is not an auxiliary emotional background, but a highly structured and semantically rich system of sound signs. The paper demonstrates the profound artistic value of music in the aspect of semiotic construction of animated films.

Keywords: "Smeshariki", musical semiotics, leitmotif, sound space of animated films.

Одним из стремительно развивающихся видов искусств начала XXI в. является кино. Новейшие технологии записи и трансляции звука, которые внедряются в кинопроизводство, способствуют усложнению звукового пространства фильмов [6, с. 30] и наделению аудиоряда новыми драматургическими и семантическими функциями [3, с. 47]. В основе данного исследования лежит музыкальная семиотика, которая служит аналитической основой для систематического изучения музыкальных тем персонажей в

анимационном сериале «Смешарики» [9, с. 8]. Здесь музыка рассматривается не только как способ передачи эмоций, но и как система звуковых символов, которая формирует личность персонажей и участвует в создании смысла в повествовании. Цель данной работы – показать связь между означающим в музыке (стиль, ритм, мелодия, гармония, инструментовка) и означаемым (характер персонажа, эмоции, культурные значения). Также важно объяснить, как вместе они создают целостную систему аудиовизуальных образов.

Для глубокого изучения функции и структуры музыки в анимации в работе используются комплекс методологических подходов. Музыкальная семиотика обеспечивает основу для анализа. В основном используется дихотомия знака Ф. де Соссюра, где означающее и означаемое служат ключевыми понятиями структурного анализа [11, с. 13]. Данный подход подчеркивает, что музыка работает как знак в определенном контексте, и фокусируется на связи между означающим и означаемым, а также на их месте в культурной системе [11, с. 30]. Теория лейтмотива используется для отслеживания устойчивой связи музыкальной темы с персонажем, эмоцией или идеей. Он помогает анализировать, как повторение, изменение и развитие темы в сюжете способствуют раскрытию персонажей и продвижению действия [10, с. 551]. Типология аудиовизуальных решений Ю. В. Михеевой основана на выделении их пяти типов: чувственно-изоморфного, рефлексивного, феноменологического, игрового и остраненного [4, с. 73-74]. Данная типология используется как методологическая основа проведенного исследования. С её помощью определяется, к какому эстетическому типу относится сочетание музыки и видеоряда в анимационном сериале «Смешарики». Это позволяет раскрыть повествовательные цели и эмоциональную направленность, стоящие за звуковыми решениями сериала. Типология лейтмотивов медиатекста, разработанная Т. Ф. Шак, расширяет традиционное понимание феномена лейтмотива. По мнению ученого, лейтмотив может проявляться не только как мелодия, но и в других формах: как гармония, ритм, тембр, фактура или даже комплекс звуков [7, с. 28]. Данный комплексный подход внедрен и в исследованиях М. Л. Зайцевой и Т. М. Титовой [5, с. 36]. Такая трактовка системы лейтмотивного развития помогает детально проанализировать, из каких элементов состоят музыкальные характеристики персонажей в «Смешариках». Это, в свою очередь, позволяет точнее понять многомерную смысловую функцию музыкальных символов в медиатексте.

Музыкальный мир сериала «Смешарики» был создан и на протяжении более двадцати лет развивается творческим тандемом композиторов – Мариной Ланда и Сергеем Васильевым. Их подход к созданию саундтрека выходит за рамки простого музыкального сопровождения. Обладая богатым опытом работы в музыкальном театре (Музыкальный театр детей «Радуга»), авторы привносят в анимацию принцип драматургической персонализации звука. Ланда и Васильев выступают не только как композиторы, но и как авторы текстов и исполнители, что обеспечивает концептуальное единство аудиовизуального образа.

С точки зрения семиотики, их работа характеризуется использованием жанрового плюрализма как системы знаков [8, с. 32]. Вместо использования стандартных «мультяшных» звуковых клише, они кодируют характер каждого персонажа через сложные музыкальные стили: от философского романса до энергичного панк-рока. Такой подход позволяет музыке функционировать как полноправному участнику нарратива, формируя ту самую «систему аудиоидентичности», которая анализируется в данной работе.

Каждый персонаж фильма выполняет определенную драматургическую функцию, обусловленную концепцией анимационного сериала и развитием в нем сюжетных линий. Разнообразие характеров героев фильмов обусловливает специфические средства выразительности, применяемые в саундтреках серий. Повторяемость музыкальных тем,

сопровождающих героев сериала, позволяет сделать вывод о наличии продуманной и драматургически обоснованной системы лейттематического развития. Рассмотрим основные лейттематические комплексы анимационного сериала «Смешарики».

К персонажам взрослого поколения относятся Копатыч, Совунья, Лосяш, Кар-Карыч, Пин. Музыкальная характеристика Лосяша строится вокруг его основной темы, ярким примером которой служит композиция «Лосяш». Семиотический анализ позволяет выявить, как конкретные музыкальные означающие формируют устойчивый звуковой образ персонажа. Стилистически тема носит юмористический характер, чему способствует лёгкий и жизнерадостный ритм. Мелодия отличается остроумием и забавностью, а гармоническая основа сознательно строится на простых, прозрачных аккордах. Ключевую роль в создании уникального музыкального образа играет тембровый колорит: сочетание аккордеона и ксилофона многократно усиливает общее ощущение комичности и интеллектуальной игры. В рамках знаковой системы сериала музыкальная тема Лосяша функционирует как звуковой знак, объединяющий концепты «разума» и «юмора». Лёгкая ритмическая пульсация и остроумная мелодическая линия напрямую коррелируют с его характером – учёного, в котором сочетаются житейская мудрость и несколько оторванное от реальности, чудаковатое поведение. Как репрезентант науки, его аудиообраз конструируется через продуманную комбинацию лейттембров. Ксилофон, часто звучащий стаккато, с его механической и точной ритмикой становится символом логики и научного метода. Однако непредсказуемые повороты и оттенок странности в мелодическом движении раскрывают иную грань: Лосяш предстаёт не сухим рационалистом, а увлекающимся «чудаком», склонным к гениальным или безумным теориям. Аккордеон дополняет эту картину, добавляя ощущение «странной учёности» и тёплой, несколько анахроничной интеллигентности. Согласно типологии Ю. В. Михеевой, данный аудиовизуальный комплекс можно отнести к «игровой» схеме. Музыка выполняет здесь многомерную функцию: она не только создаёт запоминающийся и приятный слуховой образ умного и милого персонажа, но и через свою структуру – прозрачную гармонию и мелодию, балансирующую между логикой и абсурдом, – визуализирует как стройность его мышления, так и присущую ему определённую ограниченность или оторванность от бытовой реальности [4, с. 255]. Таким образом, тема Лосяша представляет собой сложный семиотический конструкт, где юмор служит формой для выражения интеллектуального содержания.

Образ Копатыча – трудолюбивого и добродушного садовода, чья жизнь неразрывно связана с землёй и природными циклами, – находит своё законченное аудиальное воплощение в характерных музыкальных темах. К числу ключевых примеров относятся «Мелодия Копатыча», служащая его основной тематической идентификацией, и инструментальная композиция «Ягода-малинка», которая часто презентуется и исполняется самим персонажем.

С точки зрения музыкальных означающих, стилистика лейттемы Копытыча строится на синтезе тёплого кантри и русской народной музыки. Значимую роль играет традиционный русский баян, чей тембр создаёт уютную, ритмичную и пасторальную атмосферу, проникнутую национальным колоритом. Мелодическая линия отличается простотой и запоминаемостью, а гармония, выстроенная преимущественно в диатоническом звукоряде с использованием повторяющихся фраз, воспринимается как традиционная и тёплая. Ритм при этом обладает отчётливой танцевальной энергией.

В семиотическом отношении музыкальная тема Копатыча функционирует как звуковой символ «трудолюбия» и «близости к природе». Стиль кантри напрямую коррелирует с его профессией садовода и практичным, мягким характером, транслируя образы земли, труда и традиционных ценностей. Ритмические фигуры, восходящие к

русской фольклорной традиции, в сочетании с ясной гармонией символизируют его надёжную, стойкую личность, делая персонажа подобным непоколебимому «краеугольному камню» внутри сообщества. Важным аспектом является использование лейттембра – узнаваемого тембра баяна, – который вызывает яркие культурные ассоциации [7, с. 28].

В нарративной структуре музыка выполняет двойную функцию. С одной стороны, тёплый тембр и напевная мелодия создают атмосферу единства и спокойствия, усиливая роль Копатыча как объединителя. С другой стороны, в сценах коллективного труда или празднеств энергичный ритм его тем активно продвигает действие, обеспечивая устойчивую звуковую опору. Идеальное соответствие музыкальных характеристик (ритма, гармонии, стиля) чертам персонажа (профессии, характеру) позволяет отнести данный случай к классическому примеру чувственно-изоморфного типа аудиовизуального решения [4, с. 73]. Одновременно синтез элементов русской народной музыки и кантри в его темах указывает на глубокую связь персонажа с русской традиционной культурой и природными циклами.

Образ Совуньи как мудрой и спокойной совы, выполняющей в коллективе роль старшей наставницы и миротворца, находит своё законченное выражение в её музыкальном оформлении. Ключевыми музыкальными идентификаторами персонажа служат «Песенка Совуньи», а также тесно связанные с ней композиции «Ветер, ветер» и «Ночь светла», в которых она участвует. В музыкальных означающих этих произведений преобладает лирический стиль, создающий расслабленное, созерцательное настроение, хотя в некоторых случаях встречаются и песни в более быстром ритме. Мелодическая линия характеризуется плавностью и ностальгическим оттенком, а синкопированный ритм придает ей изящную и сдержанную динамику. Гармонический язык отличается простотой и теплотой. Семиотическая функция данной музыкальной темы заключается в том, чтобы служить звуковым символом «мудрости» и «спокойствия». Лиричная мелодия и ностальгическая гармония напрямую соотносятся с рассудительным, уравновешенным характером Совуньи, в то время как синкопированный ритм символизирует её роль арбитра и умиротворителя в коллективе, добавляя образу деликатную активность. В повествовательной структуре сериала музыка Совуньи выполняет функцию углубления эмоций и создания атмосферы, усиливая через тёплое и простое звучание её дружелюбный и надёжный образ. Как правило, её лейтмотив сопровождает сцены размышлений, наставлений или примирения, внося в сюжет спокойные и глубокие эмоциональные оттенки и тем самым балансируя общий ритм и эмоциональное напряжение произведения. Подобное полное соответствие музыкальных характеристик чертам персонажа и его повествовательным ситуациям представляет собой яркий пример чувственно-изоморфного аудиовизуального решения по типологии Ю. В. Михеевой.

Музыкальная характеристика Кар-Карыча, мудрого и несколько самовлюблённого ворона, представляет собой, пожалуй, наиболее интертекстуально насыщенный пласт саундтрека сериала, служа блестящим примером использования прямых и опосредованных музыкальных цитат. К числу ключевых музыкальных примеров, формирующих его аудиообраз, относятся такие композиции, как «Куда уходит старый год?», «Новогодняя сказка», хоровая песня «Ночь светла» с его ведущей партией, а также сольные романсы «Ямщик, не гони лошадей…» и «Я не встречал вас очень долго…». На уровне музыкальных означающих стилистика, связанная с персонажем, прочно укоренена в традициях классического романса и академической музыки, что в некоторых треках обогащается элементами джаза или рока. Мелодии, как правило, носят повествовательный и задумчивый характер, а гармонический язык отличается структурной сложностью и драматизмом, явно наследуя принципы классической гармонии. В семиотическом ключе музыкальная тема

Кар-Карыча функционирует как звуковой знак «ностальгии» и «интеллектуально-культурного авторитета». Торжественность классицизма и лирическая глубина романса напрямую соответствуют его амплуа мудрого наставника, хранителя знаний и временами самовлюблённого «культурного гуру», подчёркивая спокойную, созерцательную и слегка меланхоличную сторону его характера. Вкрапления джаза или рока в отдельных произведениях вносят оттенок внутренней энергии и скрытого юмора, предотвращая излишнюю сакрализацию и делая образ объёмным. Согласно типологии Михеевой, здесь музыка выполняет преимущественно «рефлексивную» функцию, направляя внимание зрителя внутрь персонажа, погружая в его размышления о времени, памяти и накопленном жизненном опыте. Богатый историко-культурный подтекст его музыкального репертуара позволяет Кар-Карычу выступать в повествовании в роли проводника и интерпретатора культурных традиций [4, с. 155]. Таким образом, его музыкальная тема выполняет также важную функцию интертекстуальной культурной отсылки (Cultural Reference), создавая смысловой мост между художественными традициями русского Серебряного века и мировой классической музыкальной культурой, что придаёт персонажу значительную историческую глубину и интеллектуальный вес [2, с. 46].

Основу музыкальной характеристики Пина составляют такие композиции, как энергичная песня «От Винта», тесно связанная с ним музыка «Стихия», а также «Главная тема «Пин-Кода»» – тематическая музыка из его персонального эпизода. В семиотическом ключе музыкальные означающие его тем включают стиль, мелодико-гармонический язык и ритмическую организацию. Стилистически музыка Пина окрашена джазовым колоритом (jazzy), отличается выраженным чувством ритма и часто использует техно-подобные ритмические паттерны, что создаёт энергичное, танцевальное настроение. Его мелодии просты, быстры и построены на звуках аккордов, а применение блюзовых ладовых изменений вносит ощущение неустойчивости и оттенок юмора. Ритм отличается особой точностью и структурной сложностью.

Отдельного внимания заслуживает анализ техно-подобного ритма. В композиции «От Винта» ритмическая структура повторяется каждые два такта, причём каждая доля имеет чёткий акцент (как показано красными кружками на рис. 4), что сближает её с ритмикой техно. Однако характерным отличием является смещение акцента с четвёртой доли на конец третьей. Этот приём создаёт более сложную ритмическую текстуру и сохраняет импульс движения, что встречается в некоторых поджанрах техно, особенно в индастриал-техно, тем самым дополнительно подчёркивая связь персонажа с современностью, индустриальной эстетикой и технологиями.

С точки зрения означаемого и функции музыкального знака, музыка Пина представляет собой прямое воплощение «эстетики цифровой эпохи», о которой писал А. Я. Зайцев [1, с. 81]. Его тема служит звуковым знаком «рациональной страсти» и «духа изобретателя». Джазовая тональность, сочетающая импровизационную свободу и структурную упорядоченность, отражает рациональное мышление и творческую энергию, присущие его роли. Использование техно-подобных ритмов усиливает ассоциацию с технологиями и современностью. Изменчивость и неустойчивость блюзовой гаммы, окрашенные чувством юмора, указывают на слегка эксцентричную сторону его характера, делая образ более человечным и многогранным. Чёткий и динамичный ритм выполняет функцию «синхронности звука» с действиями персонажа, обеспечивая ритмическую поддержку визуальному изображению работы с механизмами, что соответствует «чувственно-изоморфному» типу аудиовизуального решения. Одновременно страстность и танцевальность музыки передают его постоянную внутреннюю увлечённость исследованием и творчеством, позволяя зрителю аудиально воспринимать энергию, скрытую под внешним спокойствием персонажа.

Музыкальное оформление Кроша, центрального и наиболее энергичного персонажа сериала, строится на его основных темах – «Крош» и «Вестибулярный аппарат». С точки зрения музыкальных означающих, его стиль характеризуется как быстрый рок с активным использованием ударной установки, электрогитары и других типичных для жанра инструментов. Ритмический рисунок обладает ярко выраженными чертами ска (Ska) и панка (Punk), что усиливает общее ощущение динамики и неукротимой энергии. Мелодическая линия отличается простотой и часто строится на звуках аккордов, с активным применением повторяющихся запоминающихся «хуков» (Hook). Яркий ритм, мелодические вариации (melodic variation) и импровизированные реплики (ad-lib) в совокупности создают уникальный слуховой эффект, сочетающий авантюрный дух с комедийной окраской. Детальный анализ ритма, в частности на примере композиции «Крош», позволяет выявить классическую для ска-панка (Ska Punk) особенность: постоянное смещение акцента на вторую долю с затакта. Эта ритмическая структура демонстрирует почти полное сходство с построением в припеве известной ска-панк композиции «Она сейчас известна (She is famous now!)».

В семиотическом ключе музыкальная тема Кроша функционирует как мощный звуковой символ «энергии» и «хаоса». Его гиперактивный, деятельный характер прямо транслируется через быстрый темп и высокую энергетику музыки. Стилистическая неустойчивость, присущая року, символизирует импульсивность и непредсказуемость персонажа, а повторяющиеся хуки подчеркивают его фирменный юмор и озорство. В нарративной структуре эта музыка выполняет crucialную функцию: она задает скорость повествования и обеспечивает «синхронность звука» с визуальным действием, что соответствует «чувственно-изоморфному» типу по классификации Ю. В. Михеевой [4, с. 35]. Как отмечает исследовательница, цель такого типа – достичь эмпатии зрителя с экранным действием [4, с. 34]. Музыка Кроша, с её высокой интенсивностью звуковых стимулов, устанавливает «динамический тон» всего мультсериала, позволяя зрителю на физиологическом уровне ощутить «гиперактивность» персонажа. Будучи главным действующим лицом, постоянно пребывающим в движении, Крош обретает свою звуковую идентичность во многом благодаря лейтритму – устойчивому, узнаваемому ритмическому комплексу, который, по определению Т. Ф. Шак, становится основным двигателем его музыкальной темы [7, с. 28].

Музыкальное сопровождение персонажа Ёжика служит характерным примером аудиального воплощения рефлексивного и чувствительного характера. В анализ включены такие композиции, как «Тема Ёжика», «Ниточка» (сольная музыка в начале фильма) и общая с Крошем тема «Вестибулярный аппарат».

Стилистически музыка Ёжика выдержана в медленном темпе с использованием тембров, создающих тёплую и спокойную атмосферу, – таких как медные духовые инструменты и маримба. При этом ей свойственен лёгкий юмористический оттенок. Мелодические линии отличаются протяжённостью, гармония остается простой, но эмоционально насыщенной, а ритм плавным и неспешным.

Наиболее показательным с точки зрения семиотики звука является приём, использованный в «Теме Ёжика». Композитор начинает с предельно простой, почти наивной мелодии, исполняемой на аккордеоне, что облегчает её запоминание и подготавливает контраст. Однако после двух тактов ожидаемая нота «соль» сменяется на «фа диез». Подобная замена на соседний хроматический «неправильный» полутон создаёт комический эффект, напоминающий фальшивую ноту, – техника, типичная для комедийной и анимационной музыки (например, в «Томе и Джерри»).

В семиотическом ключе музыкальная тема Ёжика функционирует как звуковой знак «мягкой интроспекции». Спокойный ритм и тёплый тембр напрямую соотносятся с

архетипом чувствительного, склонного к тревоге персонажа, подчёркивая его роль «наблюдателя» или «посредника» в повествовании. Значимым аспектом является её связь с музыкальным образом Кроша: их темы формируют бинарную слуховую оппозицию «движение – покой», визуализируя характерное для персонажей напряжение и взаимодополняемость. В аудиовизуальном языке сцены с Ёжиком часто маркируют переход от чувственно-изоморфного типа к рефлексивному, что направлено на «замедление внешнего времени и переход во внутреннее время» [4, с. 81]. Когда звучит его музыка, повествовательный ритм анимации замедляется, монтаж действия сменяется крупными планами лица или паузами, направляя внимание зрителя внутрь персонажа для микрофилософских размышлений. Этот подход отражает отмеченную А. Я. Зайцевым «инновацию традиционного пути», то есть сохранение психологической глубины в цифровых медиа [1, с. 16].

Принцип лейттембра, разработанный Т. Ф. Шак, здесь находит полное воплощение: музыкальным идентификатором Ёжика выступает не столько конкретная мелодия, сколько устойчивая комбинация легко узнаваемых тембров – маримбы, пиццикато и мягких медных духовых [7, с. 28].

Образ Нюши – юной, мечтательной и несколько самовлюблённой модницы – находит своё комплексное отражение в тщательно подобранном музыкальном материале. К числу ключевых аудиоиллюстраций её характера относятся «Песенка о моде», «Индийский чай» (сольное исполнение), фрагменты «Рок-оперы», а также лирическая композиция «Я горю, горю», известная также как «Песенка Нюши». С семиотической точки зрения, музыкальный язык персонажа строится на узнаваемых означающих. В стилистическом отношении он представляет собой сознательную мешанину: романсовая лирика здесь сочетается с ритмами поп-танцевальной музыки и стилизацией под восточные, в частности индийские, кинематографические мотивы. Этот эклектичный подход поддерживается живым и изменчивым ритмом, иногда с использованием сложных размеров. Мелодии отличаются игривой напевностью, а гармонии, в целом следующие поп-шаблонам, в стилизованных фрагментах обогащаются экзотическими ладами, создавая эффект своеобразного культурного коллажа. Совокупность этих означающих прочно кодирует означаемое «тщеславие» и «романтические фантазии». Поп-составляющая напрямую ассоциируется с социальными амбициями Нюши и её стремлением к гламурному, современному образу жизни. Стилизация же под индийскую и иную экзотическую музыку указывает на её склонность воспринимать внешний мир через призму романтизированных, почти сказочных клише. Таким образом, музыка функционирует как игровая стратегия, которая через иронию и стилизацию раскрывает причудливое сочетание в характере персонажа наивной искренности и самовлюблённости [4, с. 270]. Параллельно она выполняет и эмоциональную функцию, зачастую гиперболизированно акцентируя её переживания в рамках сюжета.

Данная многожанровость полностью соответствует тезису Т. Ф. Шак о том, что в медиатексте жанр часто служит инструментом создания атмосферы или характеристики персонажа [7, с. 37]. Музыкальный портрет Нюши целенаправленно мигрирует между несколькими жанровыми полюсами: евро-поп/танцевальная музыка символизирует её устремления к моде и славе; русский романс озвучивает её искусственные фантазии о «принце» и возвышенной любви; а стиль Болливуда, узнаваемый в «Индийском чае» по звучанию ситара и характерным глиссандо, откровенно пародирует клишированные любовные сцены индийского кино, подчёркивая театральность её романтических грез.

Музыкальный образ Бараша раскрывается через ряд ключевых композиций, среди которых «Тема Бараша», «Бедненький больной» (исполняемая самим персонажем) и тесно связанная с ним музыкальная композиция «Право на одиночество». Стилистически его

сольные произведения выдержаны в меланхоличной, поэтичной манере, как правило, в медленном темпе, что создаёт атмосферу глубокой интроспекции. Однако в некоторых групповых номерах проявляется иная, более активная сторона его музыкальной характеристики, стилистически приближающаяся к звучанию бродвейских мюзиклов.

С точки зрения мелодики и гармонии, личные треки Бараша часто основаны на минорных аккордах. Инструментовка преимущественно включает деревянные духовые и струнные инструменты, а протяжные музыкальные линии сознательно замедляют повествовательное время, тем самым формируя пространство для самоанализа персонажа и вовлечения зрителя в его размышления.

Более детальный анализ сольной композиции позволяет конкретизировать эти наблюдения. Как показано на Рисунке 3, «Тема Бараша» начинается с партии фагота и развивается в рамках повторяющегося двухтактового цикла. Гармонический анализ начала темы указывает на её принадлежность к ми-бемоль мажору или его параллельному минору. Протяжная мелодия кларнета также подтверждает принадлежность к до минору. Таким образом, в «Теме Бараша» сочетаются медленный темп (умеренный или анданте), минорная гармония и длинные мелодические линии кларнета – совокупность этих элементов формирует целостный меланхоличный звуковой образ персонажа.

В семиотическом ключе музыкальная тема Бараша служит звуковым выражением его чувствительного и самоуглублённого характера. Меланхоличные минорные мелодии, медленный темп и нежные тембры деревянных духовых и струнных в его персональных композициях создают поэтичный и несколько отстранённый звуковой ландшафт, что напрямую коррелирует с сентиментальной и рефлексирующей натурой персонажа. Данный музыкальный подход соответствует рефлексивному типу аудиовизуального решения: звук здесь не просто сопровождает внешнее действие, но проникает во внутренний мир героя, замедляет субъективное время и способствует эмоциональной эмпатии зрителя [4, с. 88]. В противоположность этому, в групповых сценах или драматических моментах его музыка может сменяться ярким бродвейским стилем, что демонстрирует способность персонажа к социальной адаптации или раскрывает скрытый оптимизм.

Фундаментом музыкальной идентичности Бараша является лейтгармония [7, с. 27]. Его темы практически неизменно написаны в миноре и характеризуются длинными нисходящими мелодическими линиями, типичными для передачи меланхоличного настроения. Этот устойчивый звуковой знак непосредственно указывает на архетип «поэта», тему творческого кризиса и экзистенциальных переживаний.

Семиотический анализ музыкальных тем главных персонажей «Смешариков» ясно показывает, что их музыкальное оформление представляет собой продуманную и семантически насыщенную систему звуковой идентичности. Данная система успешно выполняет следующие функции:

– закрепление идентичности (Identity Anchoring): С помощью устойчивых комбинаций музыкальных знаков – таких как стиль, тембр, ритм – для каждого персонажа создаётся мгновенно узнаваемый звуковой образ. Это наделяет их, помимо визуального облика, глубоким характерным «звуковым отпечатком».

– внешнее выражение философии (Philosophy Externalization): Абстрактные архетипы характеров (поэт, учёный, бунтарь, художник) и философские позиции (экзистенциализм, рационализм, гедонизм) преобразуются в ощутимый музыкальный язык, позволяя «услышать» философское содержание.

– культурное кодирование (Cultural Coding): Ролевая музыка содержит богатые культурные отсылки (русские, немецкие мотивы, джаз, классика, танцевальная музыка), превращая сериал в «звучащую» энциклопедию постсоветской культуры.

Таким образом, ролевая музыка в «Смешариках» выходит за рамки простого фонового сопровождения или эмоционального украшения. Она сама по себе является тонким семиотическим проектом. Этот проект гарантирует, что даже без визуального ряда, только на слух, опытный зритель может чётко определить личность персонажа, его состояние, а также повествовательный и культурный контекст. Без сомнения, эта система является одним из краеугольных камней выдающегося художественного достижения сериала.

**Заключение**

В данной статье с помощью семиотического анализа музыкальных тем главных персонажей мультсериала «Смешарики» систематически раскрывается глубинная функция музыки в анимационном повествовании и построении образов. Исследование показало, что музыка в данном сериале не является второстепенным эмоциональным фоном, а представляет собой высокоструктурированную, семантически четкую систему слуховых знаков. Музыкальная тема каждого персонажа через такие означающие элементы, как стиль, мелодия, ритм и аранжировка, точно закрепляет его черты характера и культурную идентичность. Кроме того, в повествовании она выполняет множество функций: углубляет эмоции, выводит на уровень философского осмысления и способствует генерации смыслов.

В «Смешариках» музыка персонажей не только создает яркие слуховые контрасты и дополнения, но и в целом формирует самостоятельную и узнаваемую «систему аудиальной идентичности». Эта система наделяет персонажей, помимо визуального образа, звуковой личностью, обладающей культурной глубиной и эмоциональной насыщенностью, что, в свою очередь, продвигает сюжет и передает культурные смыслы.

Данная статья подтверждает незаменимую роль музыки в построении знаковых систем в анимации. «Смешарики» благодаря своей продуманной музыкальной концепции демонстрируют, насколько анимация как сложная форма искусства достигла зрелости и глубины в интеграции аудиовизуальных знаков и кодировании смыслов. Это также может служить полезным примером и методологической основой для последующих исследований музыки в анимации «Смешариков», теории построения персонажей и культурно-семиотического анализа.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Зайцев А. Я. Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990-х – 2020-х гг. : дис. … канд. искусствоведения : 5.10.3. – М., 2023. – 171 с.
2. Комарова А. А. Ценностные смыслы музыкальной классики и их трансформация в кинематографе XX-XXI веков (на примере музыки И. Брамса) : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2021. – 210 с.
3. Лю Женвей, Зайцева М. Л. Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» // Искусствоведение. 2024. – № 4. – С. 47-55.
4. Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.) : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03. – М., 2016. – 377 с.
5. Титова Т.М., Зайцева, М. Л. Лейттематизм, лейтгармония и лейттембр как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси // Искусство и образование. – 2024. – № 2(148). – С. 36-41.
6. Титова Т.М., Зайцева, М. Л. Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео– рядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» (2004 г.) // Музыковедение. – 2021. – № 4. – С. 28-36.

7. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. – Ростов н/Д., 2010. – 54 с.
8. Юй Жуньян. Введение в современную западную философию музыки. – Чанша : Издательство «Хунань цзяоюй», 2000. – 411 с.
9. Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / transl. by C. Abbate. – Princeton : Princeton University Press, 1990. – 272 p.
10. Tagg P. Music's Meanings: a modern semiotics for real-life music. – New York ; Huddersfield : Mass Media Music Scholars' Press, 2012. – 692 p.
11. Tarasti E. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2002. – 224 p.

**Чи Сэнь**
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 1456954094@qq.com

**Chi Sen**
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

# ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ ОПЕРЕ XX ВЕКА

Аннотация. В статье анализируется эволюция либреттного искусства китайской национальной оперы с начала ее формирования в 20-е годы XX века до настоящего времени. Впервые в российское музыковедение вводятся либретто ряда китайских опер. Раскрываются тенденции эволюции драматургической основы либретто на разных этапах развития китайской народной оперы *гэцзюй*: от партикулярных «номеров», объединенных единством темы (в первых детских операх Ли Цзиньхуя), от слабо драматургически разработанного сюжета и недостаточно раскрытых характеров – к тщательно выстроенному драматургическому действию и перенесению драматического конфликта в характер героев.

Ключевые слова: драматургия, драматическое действие, либретто, китайская народная опера.

# THE EVOLUTION OF THE OPERA LIBRETTO IN 20TH CENTURY CHINESE FOLK OPERA

Abstract. The article analyzes the evolution of the libretto art in Chinese national opera from its inception in the 1920s to the present day. For the first time in Russian musicology, librettos of a number of Chinese operas are introduced. The article reveals the trends in the evolution of the dramaturgical basis of librettos at different stages of the development of the Chinese folk opera *geju*: from particular “numbers” united by thematic unity (in the early children's operas of Li Jinhui), and further – from a weakly dramatic plot and insufficiently developed characters to a carefully constructed dramatic action, distinguished by high dramatic tension, and the transfer of dramatic conflict to the characters' personalities.

Keywords: dramaturgy, dramatic action, libretto, Chinese folk opera.

## Введение

Наряду с традиционной китайской музыкальной драмой *цзицюй* (戏曲) и одной из наиболее известной ее форм – пекинской оперой *цзинцзюй* (京剧), представляющей собой самостоятельный жанр – самобытный театр музыкальной драмы, в котором сочетаются пение, танец, речь, пантомима, цирковые и акробатические элементы, а также боевые искусства, – в Китае широкой популярностью пользуется народная опера *гэцзюй* (歌剧). Этот жанр, сформировавшийся в начале XX века, представляет собой оперу в западном понимании, но с выраженной китайской спецификой, который возник под влиянием европейской оперы второй половины XIX века. В настоящее время правительство страны через государственную систему образования уделяет ей все большее внимание, однако ее состояние вызывает беспокойство современных исследователей, которые отмечают, что китайская народная опера как хранитель культурного наследия в своем развитии сталкивается с большими проблемами и находится в состоянии упадка. Многие из них

полагают, что проблемы *гэцзюй* по большей части связаны с тем ударом, который был нанесен ей в годы «Великой культурной революции». В частности, Чжан Личжэнь отметил, что «по прошествии более четверти века с начала периода “реформ и открытости”, искусство китайской оперы так и не вышло окончательно из состояния кризиса» [1, с. 18]. В китайской музыковедческой литературе отмечается необходимость учреждения целой сети соответствующих учебных заведений для подготовки профессиональных актеров и музыкантов, а также создания театров во всех китайских провинциях. Кроме того, для культурного развития нации подчеркивается важность воспитания широкой аудитории, духовный уровень которой позволил бы оценить такой элитный вид искусства, как оперное. Автор статьи «Размышления об истории и развитии китайской национальной оперы» Тан Хунъин говорит о необходимости «создать устойчивую модель, где искусство перестает быть заложником экономических ограничений, превращаясь в живой мост между традицией и современностью» [2, с. 11-13].

Остановимся на рассмотрении очень важного аспекта китайской народной оперы *гэцзюй* – его литературной основы – либретто. Нельзя утверждать, что музыковеды обошли вниманием драматургическую основу оперы. Так, соглашаясь с Тан Хунъином, который утверждает, что необходимо «переосмысление традиционных выдающихся постановок и создание новой драматургии (традиционный репертуар должен соответствовать духу времени)» [2, с. 13], музыковед Ян Сяолинь при анализе причин упадка *гэцзюй* пишет: «выбор сценария должен быть разнообразным и соответствовать актуальным интересам китайского народа» [3, с. 114]. Исследователь Цинь Чуньфэн подчеркивает, что именно *форма драматургии* является важным отличием новой китайской оперы от традиционной [4, с. 25]. По верному замечанию его коллеги, музыковеда Чжан Тяньюэ, драматургическая основа (сюжетные линии и разработка характеров) придает опере большую энергичность. Исследователь обратил внимание на то, что китайская народная опера формировалась в целях популяризации народной литературы: «в начале 1900-х годов Ли Цзиньхуэй впервые создал детскую песенную и танцевальную форму, что стало началом зарождения современной китайской национальной оперы» [5, с. 76].

Отмечая жанровое своеобразие *гэцзюй,* китайские музыковеды только подтверждают известные положения о том, что *гэцзюй* принимает основные требования западной оперы и отличается от *цзицюй* прежде всего разработкой драматургической основы. Но более основательных сравнительных исследований их либретто они не предлагают. Поэтому в данной статье мы сосредоточим внимание прежде всего на литературно-драматической составляющей *гэцзюй,* в основе содержания которой – традиционные китайские поэзия и драматургия – продукт китайской культуры. Исторический подход позволит нам раскрыть, как драматургическая основа была представлена в произведениях оперы *гэцзюй* на разных этапах ее развития, начиная с поворота к освоению традиции западного оперного искусства, до современного ее состояния.

**Драматургическая основа либретто. Этапы развития китайской народной оперы**

Создание китайской народной оперы по западному образцу предполагало непростой путь творческих поисков, который определяется не только областью музыкального искусства, не только культурно-историческими условиями и теми переменами, которыми была отмечена история Китая XX века, но и тем, что западная опера – искусство, сформировавшееся в цивилизации, отличающейся от китайской по своему мировоззрению. Поэтому и само проникновение западной оперы в китайскую цивилизацию, и путь становления китайской народной оперы по западному образцу не представляет собой равномерного восходящего развития.

К западному оперному искусству китайцы проявили интерес не сразу. Исследователь Чжоу Вэньлинь указывает, что уже во времена династий Мин (1368 – 1644) и Цин (1644 – 1911) западная культура и искусство постепенно проникали в Китай, а оперное искусство было одним из них. Европейское оперное искусство было известно в Китае еще до правления императора Цяньлуна (1736 – 1795 гг.), во дворце ставились итальянские оперы, однако эти оперные представления не вызвали особого интереса императорского дома и не имели большого влияния [6, с. 52]. С западным оперным искусством были знакомы и дипломаты династии Цин, несшие службу в разных странах Европы, однако вопрос об перенесении на китайскую почву европейского оперного искусства не возникал. Возможно, одна из причин такого равнодушного и даже высокомерного-презрительного отношения китайских чиновников к европейскому оперному искусству состояла в том, что профессия актера традиционно относилась к «низким и приземленным». Однако, по мнению вышеупомянутого Чжан Личжэня, «главной причиной непонимания китайцами достоинств западной оперы, а также отсутствия потребности в ее ассимиляции была несовместимость художественных установок Востока и Запада и предельная закрытость культуры Китая» [1, с. 9]. Ситуация начала меняться лишь на рубеже XIX–XX веков – в период сложных исторических потрясений, которые в итоге привели к крушению имперского Китая, особенно после Синьхайской революции, ознаменовавшей поворот страны к формированию национального государства – Китайской Республики.

Вступив в новый исторический этап развития, страна открывалась новому опыту, интеллектуалами была сформулирована цель: освоить передовой опыт западной цивилизации в самых разных областях, включая область музыкальной культуры. Китайская творческая интеллигенция осознавала необходимость творческих связей с музыкальной культурой Запада. Что касается формирования китайской национальной оперы, путь ее становления и развития временной протяженностью более ста лет китайские музыковеды делят на пять периодов: первый (20–30-е годы) – зарождение и становление *гэцзюй;* второй (40-е годы) – проведение симпозиума по литературе и искусству в Яньане и постановка первых значимых опер *гэцзюй*; третий (50-е годы до «Великой культурной революции») – период расцвета яньаньской народной оперы *гэцзюй;* четвертый (1966–1976 гг.) – годы «Великой культурной революции»; пятый (с 1979 – по настоящее время) – период реформ и открытости.

На этом пути четко прослеживаются как значимые достижения и вершины, так и периоды упадка. Рассматривая ход развития творческой практики в аспекте разработки либретто китайской народной оперы, начиная с первых произведений, которые появились в 20-е годы XX века и были ориентированы на западное оперное искусство, мы видим существенные сдвиги. Проследим в общих чертах основные тенденции развития драматургической основы либретто оперы *гэцзюй* в разные периоды ее эволюции.

**Первый период (20–30-е годы).** Благодаря усилиям творческой интеллигенции, в 20-е годы XX века в Шанхае и Гонконге гастролируют европейские оперные труппы. Как указывает Чжан Личжэнь, «в период с 1925 по 1929 годы в Шанхае трижды состоялись гастроли итальянской оперной труппы, познакомившей китайских слушателей с такими всемирно прославленными спектаклями, как “Аида”, “Кармен”, “Риголетто”, “Травиата”, “Чио-Чио-сан”. Несколько раз свои постановки (в числе которых были “Фауст” и “Кармен”) привозили русские оперные труппы» [1, с. 10]. Однако эти оперные спектакли не оказали заметного влияния ни на китайского зрителя, ни на первый этап формирования китайской народной оперы. Одна из причин того, что китайский зритель прохладно принял западные оперные спектакли, высокие художественные достоинства которых не могли быть поставлены под сомнение, заключалась в том, что либретто этих опер не были переведены

на китайский язык. Тем не менее пришедший с Запада термин «опера» (歌剧– *гэцзюй*), понимаемый как театральное представление, сопровождаемое музыкой и пением, был воспринят и закрепился в языке.

В первой половине XX века Шанхай находился в выгодном положении на стыке китайской и западной культур. Именно Шанхай становится колыбелью не только зарождавшегося китайского национального оперного искусства по образцу западной оперы, но и китайской поп-музыки, основателем которой считается Ли Цзиньхуэй. Его песня «Изморось» (1927) стала первой популярной песней, которая во многом определила развитие ранней китайской поп-музыки. С именем Ли Цзиньхуэя связано и начало формирования китайской народной оперы. Когда в начале XX века, с появлением западной музыки и ростом популярности школьной музыки и песен, начала зарождаться китайская опера, именно двенадцать детских песенных и танцевальных драм Ли Цзиньхуэя легли в основу новой оперы – китайской народной оперы по западному образцу. Наиболее известными детскими операми Ли Цзиньхуэя стали оперы «Воробей и дитя» (1921) и «Маленький художник» (1928), поставленные в Шанхае. Здесь, а также в Пекине увидели свет и другие его оперные произведения.

В 30-е годы география китайской народной оперы расширяется. Заимствуя формы западного оперного искусства, китайская народная опера обретает собственное, глубоко национальное содержание. В Шанхае увидели свет постановки таких опер, как «Гроза» (Чжан Динхэ, Цао Юй – 1933), «Буря на Янцзы» (Не Эр, Тянь Хань – 1934), «Си Ши» (Чэнь Гэсинь – 1935), «Песнь Шанхая» (Чжан Хао, Цай Бин – 1939), «Персиковый источник» (Чэнь Тяньхэ, Цянь Жэнькан, Вэй Жухуэй – 1939). В городе Цзинань провинции Шаньдунь была осуществлена постановка оперы Чэнь Тяньхэ и Ван Бошэна «Цзин Кэ» (1936). В городе Яньань провинции Шэньси – оперы Сянь Синхая «Марш солдат и народа» (1939) и оперы Сян Юя и Ли Бочжао «Деревенская песня» (1939). В провинции Цинхай, округ Синин состоялась премьера оперы Ван Лобина «Песнь пустыни» (1939).

*Либретто опер первого периода*. В период зарождения китайского оперного искусства самую большую популярность среди ряда новых произведений получили детские оперы, написанные Ли Цзиньхуэем. Это прежде всего оперы «Воробей и дитя» (1921), «Виноградная фея» (1922) и «Маленький художник» (1928).

Рассмотрим сюжет одной из самых первых детских песенно-танцевальных опер «Виноградная фея» («葡萄仙子»). Премьера состоялась в июле 1927 года в Шанхае, ее исполнили участники Китайской школы песни и танца, основанной Ли Цзиньхуэем. В основу оперы, основной идеей которой было показать ценность труда, легли четыре сказочных сюжета, а главными героями выступали дети, виноградная фея, пять бессмертных созданий природы (солнце, снежинки, весенний ветерок, капли дождя и роса) и животные (сороки, жуки, козы, кролики, птицы бюль-бюль).

*Пролог.* Виноградная фея ждет прибытия детей и встречает их в своем прекрасном винограднике. Дети полны любопытства ко всему происходящему. Вместе с феей они отправляются в удивительное путешествие по природе. *Весна:* весенняя фея Чунь летает легко, принося тепло и жизненную силу. Она использует магию, чтобы разбудить спящую землю, в которой начали прорастать виноградные лозы. Под руководством феи Чунь дети помогают поливать и удобрять их. Они поют и танцуют вместе с феей Чунь, празднуя приход весны. *Лето:* фея Ся пришла на виноградник с жарким солнцем и обильными дождями. Под ее присмотром виноградные лозы расцвели пышным цветом, а дети научились защищать лозы от вредителей. Вместе с феей Ся они играют на винограднике, наслаждаясь радостью лета. *Осень:* фея Цю, одетая в золотые одежды, приносит всем хороший урожай. Виноград созрел, на ветках висят его хрустально-чистые гроздья. Дети собирают виноград и пробуют сладкие плоды, они благодарны фее Цю за дары природы.

*Зима:* фея зимы приходит с холодом и снежинками. Виноградные лозы засыпают, ожидая роста в следующем году. Под руководством феи зимы дети узнают о круговороте природы и продолжении жизни. Вместе с феей они готовят виноградные лозы к зиме и снова с нетерпением ждут прихода весны. *Эпилог*. Четыре времени года сменяют друг друга, наступает новая весна. В этом замечательном путешествии по природе дети узнают много нового о природе, а также учатся беречь и любить ее.

Музыка и тексты песен просты и понятны, подходят для детской психологии и, в основном, демонстрируют ценность таких качеств, как трудолюбие, доброта и вежливость. Сюжет нацелен на то, чтобы с помощью действующих героев расширить познания детей, способствовать их эстетическому воспитанию. При создании либретто были использованы сказочные и мифологические сюжеты, однако развернутые драматургические линии в нем отсутствуют. Детская опера того времени представляла собой синкретичное искусство, объединяющее поэзию, музыку и танец. Для постановок использовались простые костюмы и минималистичный реквизит, а отдельные номера складывались в целостное представление, связанное прежде всего общей тематикой.

Некоторые признаки драматургической разработки либретто появляются в опере «Буря на реке Янцзы» (1934). Сюжет навеян реальными историческими событиями – инцидентом 28 января 1932 года в Шанхае – и прославляет борьбу китайского народа с японскими захватчиками. В его основу положены четыре песни о труде: «Песня о колке кирпичей» (打砖歌), «Песня о забивании свай» (打桩歌), «Песня докеров» (码头工人歌) и «Марш вперед» (前进歌). Сюжет лаконичен, однако больше тяготеет к рассказу, чем к драматургическому действию. Обнаружение боеприпасов, убийство нескольких рабочих – всего лишь импульс для проявления ярости, которая закипала в душах китайских рабочих, готовых к борьбе. Они открывают ящики с боеприпасами и храбро выступают вперед. В это время приходит известие, что на их поддержку пришли китайские партизаны, сражавшиеся с японцами. Рабочие-докеры организуют команду сопротивления, присоединившись к партизанскому движению.

Если говорить о разработанности либретто оперы «Буря на реке Янцзы», то, несмотря на драматизм сюжета, мы еще не можем говорить о развитии драматургического действия: разработка характеров в опере отсутствует, это сюжетное сопряжение отдельных «номеров». Сюжет объединяется через песни, выражающие настроение рабочих. Драматургическое действие предполагает не изображение событий, а перипетии, через которые проходят герои.

Для сравнения приведем другую оперу, более драматургически разработанную, – «Военно-гражданский марш», созданную и поставленную в годы войны сопротивления (1937 – 1945). Ее премьера состоялась в актовом зале государственной школы Яньаня провинции Шэньси в январе 1939 года. Автор либретто, написанного под влиянием «китайского стиля» Мао Цзэдуна[1] – Ван Чжэньчжи, композитор – Сянь Синхай. Сюжет оперы, состоящей из двух актов, разворачивается в сельской местности на севере Китая и повествует о взаимоотношениях между семьей старика Ли и бойцами китайской армии сопротивления. Жители деревни изначально отчуждены от военных. Старик Ли преисполнен страха – он беспокоится о жизни членов своей семьи, так как в любой момент

[1] «Китайский стиль» Мао Цзэдуна — это в первую очередь «костюм Мао», но в более широком смысле это идеология маосизма, которая опирается на марксизм-ленинизм, сталинизм и китайскую философию. «Суньятсеновка» – это унифицированный стиль одежды, разработанный Сунь Ятсеном, который внешне схож с военным кителем (приглушенные цвета – оттенки синего, зеленого или серого и четыре кармана). Символика костюма Мао: четыре кармана символизируют четыре основополагающих принципа классической китайской «Книги перемен» (И цзин). Идеологическое значение: костюм стал символом национального могущества и власти, особенно после того, как Мао принял его как свою отличительную черту.

они могут погибнуть от японских солдат. Сын старика, Ли Цян, был солдатом и прежде участвовал в войне сопротивления. Все бойцы его подразделения погибли, ему одному удалось спастись и вернуться домой. Но сейчас он считается дезертиром. Чэнь Бяо, солдат, который отвечал за спасение раненых солдат на поле боя, обвиняет Ли Цяна в дезертирстве, а семью старика Ли в непонимании важности народного единства в борьбе с Японией. Ли Мэй, сестра Ли Цяна, старается смягчить напряженность в отношениях и устранить недоразумение. События достигают драматургического накала во втором акте, когда старик Ли и жители деревни сталкиваются с жестокостью японцев. Этот опыт пробуждает в них патриотизм и способствует преодолению взаимного непонимания между деревенскими жителями и военными. Они объединяют усилия в сопротивлении японской армии. Через драматическое действие в сюжете оперы глубоко раскрывается тема военно-гражданского единства.

Если говорить об особенностях либретто оперы, в нем отчетливо проявляется драматургическое развитие, обусловленное обострением военно-гражданского конфликта. Оно раскрывается через метаморфозу характеров, прежде всего образа главного героя — старика Ли. Драматическое развитие его персонажа передается как переход от состояния непонимания и страха к формированию ярко выраженной гражданской позиции.

Оперы «Военно-гражданский марш» и «Буря на реке Янцзы» близки по своей тематике, но их либретто заметно отличаются по разработке драматургической основы. Если в опере «Буря на реке Янцзы» докеры только проявляют свое сопротивление, то в опере «Военно-гражданский марш» главный герой внутренне изменяется через потрясение. В драматургическом плане опера отличается сложными перипетиями сюжета, продуманной разработкой характеров героев. Это позволяет утверждать, что в либретто оперы явно присутствуют признаки драматургической структуры. Не только благодаря развитию темы патриотизма, но прежде всего своим успехом в развитии жанра «новой оперы» появление «Военно-гражданского марша» можно назвать важным этапом, заложившим в конце 30-х годов основу для последующего развития либреттного искусства.

**Второй период (40-е годы).** Продолжая осваивать западную традицию оперного искусства и западные методы художественной выразительности, китайская национальная опера ищет пути интеграции двух музыкальных культур, опираясь на собственные национальные художественные традиции. В процессе эволюции оперного либретто особого внимания заслуживает опера «Цю Цзы» (秋子).

*История создания и постановки*. Либретто оперы «Цю Цзы» основано на реальных событиях. Сюжетом послужила история японского солдата Гун И и его жены Цю Цзы, о которых была опубликована статья в газете «Дагунбао» (大公报) в апреле 1938 года. Либретто было написано Чэнь Дином в 1939 году. Хуан Юаньлуо сочинил музыку и выполнил инструментовку в 1940 году, а 31 января 1942 года состоялась премьера оперы в Большом театре Готай в Чунцине. «Цю Цзы» получила высочайшую оценку как первая китайская опера в строгом смысле этого понятия. За четыре года она выдержала в общей сложности 52 постановки в Чунцине, Чэнду и во многих других городах. В 2014 году Нанкинская академия искусств обновила постановку и представила ее в Нанкинском центре культуры и искусств.

Либретто оперы, состоящей из двух актов и пяти сцен, повествует о трагедии японского солдата Гун И и его жены Цю Цзы. Гун И был насильно призван в армию для участия в войне с Китаем, а Цю Цзы обманом заставили служить военным в качестве женщины для утех. *Акт первый.* Действие происходит в китайском городе Янчжоу после захвата его противником. В отеле «Луян» офицеры японской армии пьют и веселятся в обществе женщин для утех. В арии «Потому что я думаю о нем» (为了我正在想他) Цю Цзы

тоскует по мужу и оплакивает свою трагическую судьбу. На рассвете мимо отеля проходит группа японских солдат, среди которых муж Цю Цзы. Он видит жену, но не решается броситься ей навстречу. В это время национальная армия Китая приближается к Янчжоу. Японский капитан заставляет Цю Цзы отправиться на поле боя, чтобы выступить в роли пропагандистки. Гун И замечает Цю Цзы среди солдат, но снова не осмеливается к ней подойти. *Акт второй.* Цю Цзы все больше и больше тоскует по своему мужу. В садовом павильоне перед домом она поет арию «Сердце Цю Цзы» (秋子的心), ее голос полон отчаяния. Она слышит голос любимого и, обернувшись, видит его перед собой. Они в слезах обнимаются и рассказывают друг другу о том, что с ними произошло после расставания. В это время капитан, увлеченный Цю Цзы, организует погоню за Гун И. Группа японских солдат, окружившая Гун И, поет «Песню неповиновения» (抗命之歌), открыто воспротивившись приказу капитана. Разгневанный капитан нападает на Гун И с мечом. Цю Цзы пытается защитить мужа и погибает от пули. Японского капитана убивает китайский коммунист, внедренный в японскую армию. Концовка сюжета в разных версиях немного отличается. По версии, соответствующей реальным событиям, Цю Цзы была застрелена, а Гун И, узнав о трагической гибели жены, умирает от горя. По другой версии, муж и жена покончили с собой, протестуя против войны, а китайская освободительная армия входит в Янчжоу, хором исполняя песню «Победа свободы» (自由胜利).

Следует особо отметить художественные особенности оперы «Цю Цзи», в которой новаторски воспроизводится европейская модель гранд-оперы: в постановке отсутствуют диалоги, а драматическое действие развивается исключительно посредством музыкального языка. Все структурные элементы оперы — увертюра, вокальные партии, арии, интерлюдии и эпилог — образуют органически целостную форму, объединенную музыкальной тканью, в которой синтезируются этнические мелодии и западные оперные техники. Как и оперы «Буря на реке Янцзы» и «Военно-гражданский марш», опера «Цю Цзы» относится к антивоенной тематике. Однако, в отличие от них, ее драматургическая составляющая отличается более сложной и развернутой разработкой. Выходя за рамки прямого изображения агрессии и ужасов войны, произведение развивает тему военного и гражданского сопротивления китайского народа. Одновременно на первый план выдвигается падение морального духа японцев, а драматический конфликт служит средством раскрытия масштабной гуманитарной катастрофы, принесенной войной гражданскому населению Китая и Японии. Либретто оперы характеризуется целостной и глубоко продуманной драматургической структурой, включающей динамичное развитие драматического действия, сложную систему перипетий и рельефно выстроенные образы персонажей. В этом контексте оно сыграло значительную роль в эволюции китайского либретто, обозначив переход к новому качественному этапу его развития.

Говоря о периоде 40-х годов, нельзя пройти мимо яньаньской оперы. В мае 1942 года в Яньане состоялся литературно-художественный симпозиум, в ходе которого особое внимание было уделено «литературному и художественному исправлению» [7, с. 156]. В годы войны сопротивления город Яньань был столицей революции, где широко распространился жанр фольклорного музыкального представления «янгэ», который изначально представлял собой праздничный танец крестьян, но «постепенно преобразовался в традиционный китайский музыкально-танцевальный театр и превратился в символ Народно-освободительной армии Китая» [2, с. 13]. Несмотря на название «янгэ» (народный музыкальный спектакль), этот вид искусства, как отмечал Лу Ин, «обладал очевидными оперными чертами» [9, с. 106]. После симпозиума яньаньская культура получила глубокое развитие [8, с. 24].

На основе репертуара яньаньской национальной оперы, опираясь на китайские национальные художественные традиции и методы западной оперной техники, в 1945 году была создана опера «Белокурая девушка» (композитор Янь Цзинсюань) – «знаковая и новаторская работа в развитии китайской народной оперы» [2, с. 13], представлявшая собой попытку трансформации китайской народной оперы в более современную форму, что, как указывает Тан Хунъин, стало важным вкладом в развитие этого жанра, значимым достижением в синтезе китайских и западных музыкальных традиций. «Белокурая девушка» – одна из известных опер сложного для Китая времени, когда к концу Освободительной войны с Японией главной проблемой формирования Китайского государства стала проблема классовой борьбы. Именно эти события определили драматургическую основу оперы. Произведение сразу привлекло к себе большое внимание, ознаменовав собой переход к совершенно новому периоду в развитии национальной оперы – периоду «героической оперы». Любовная коллизия сюжета разворачивается в контексте гражданской революционно-освободительной войны и органично вплетается в историко-социальную проблематику произведения. Образ бедной девушки-крестьянки Сиер, центральной героини, наполнен высоким гражданским пафосом.

Если говорить о драматургической структуре, которая была положена в основу либретто «Белокурой девушки» (авторы либретто – Хэ Цзинчжи и Дин И), то именно идейно-героический пафос сделал характер героини более цельным, но при всех содержательно-идейных достоинствах образа, он полон внутренних противоречий, что помешало более сложной структурной разработке характера. В аспекте развития драматургической структуры оперного либретто содержательный материал оперы «Цю Цзы», наполненный коллизиями, оказался более благодатным.

**Третий период (50-е годы до «Великой культурной революции»).** Начало этого периода связано с важными историческими событиями и существенными изменениями в общественно-политической жизни страны. Провозглашение Китайской Народной Республики в 1949 году сопровождалось усилением внимания государства к развитию культурной сферы, включая музыкальное искусство. Творческая направленность в разных областях искусства стала определяться идеями строительства социализма. В 1949 году была создана Всекитайская ассоциация литературы и искусства, а в сентябре 1953 года был основан Союз китайских композиторов. Государство прилагало усилия по продвижению искусства в массы. С этой целью в 1953 году в Пекине был открыт Центральный экспериментальный театр оперы и балета, на сцене которого ставились как произведения «новой оперы» *гэцзюй* («Седая девушка», «Лю Хулань» и др.), так и оперы классического европейского репертуара. Как отмечает исследователь Чжан Личжэнь, в этот период развитие китайской народной оперы было «направлено преимущественно на воплощение революционных социалистических идей, что стало причиной ограниченности ее тематики». Этот этап «можно назвать периодом *героической* оперы, когда главным на оперной сцене становится герой, совершающий подвиг во имя высокой гражданской идеи. Примечательно, что независимо от сюжета и времени действия, почти всегда этими героическими персонажами были женщины» [1, с. 13]. Героини таких популярных опер того времени, как «Красногвардейцы на озере Хунху» («Хону Чшивэйдуй») и «Сестра Цзян» (Цзян Цзе) стали кумирами широкой публики. Их образы выражали революционный пафос времени и идейно-психологические настроения общества. Доминирование «женщин-героев» на оперной сцене Китая продолжалось около двадцати лет, начиная с «Белокурой девушки» (1945) и заканчивая оперой «Айгуль» (1965).

Многие китайские музыковеды сходятся во мнении, что в этот «героический период» оперное искусство *гэцзюй* вступило в совершенно новый этап развития и переживало время расцвета. Произведения данного периода свидетельствуют об

органичном синтезе западных оперных методов и китайской национальной художественной традиции, что стало характерной чертой новой китайской оперы. В этот период появилось множество значимых произведений – оперы «Маленькая вторая свадьба чернокожих» (1952), «Хунся» («Красный луч») (1964), «Красная армия Хунху» (1954), «Сестра Цзян» (1962) и др. Можно констатировать, что в области драматургии при разработке либретто техника развития драматического действия, достигнутая в предыдущий период, была усвоена хорошо, однако принципиально новых результатов достигнуто не было.

**Четвертый период (1966 – 1976 гг.)** охватывает годы «Великой культурной революции», когда развитию оперного искусства был нанесен большой ущерб. Как отмечает исследователь Лян Маочунь, директива в области оперного искусства была задана членом Бюро ЦК КПК Цзян Цин, женой Мао Цзэдуна. Выполнение директивы жестко контролировалось [10, с. 211]. В истории музыкального искусства этот период описывается как годы разрушения и регресса. В развитии оперного либретто в эти годы не приходилось ждать каких-либо значительных результатов, поскольку оперное искусство не только переживало упадок, но и несло существенные потери.

**Пятый период (1979 – настоящее время).** Начало «реформ и открытости» вывело оперное искусство из-под идеологического давления и открыло новые перспективы развития: создатели новой оперы экспериментировали с формой, расширялся репертуар и тематический круг либретто китайской народной оперы, обогатилось жанровое многообразие. Наряду с героическими операми 50-х годов появляется комическая («Сто невест») и лирическая опера («Шанши»/«Скорбь по ушедшей»). Национальное оперное искусство Китая вступило в новый период творческого подъема, который продолжается в наши дни. Однако это не означает, что китайская народная опера была лишена трудностей и проблем, которые связаны, с одной стороны, с пережитой «культурной революцией», а с другой – с увлечением западной культурой, а иногда и преклонением перед ней. Ориентация на западную культуру в сочетании с быстрым развитием кино- и телевизионных драм и новых медиа привели к тому, что китайская опера столкнулась с целым рядом проблем, на которые мы уже обратили внимание во введении.

Если рассматривать развитие искусства либретто, следует отметить, что в этот период было создано немало интересных и значимых опер, продолжавших художественную традицию, начавшуюся до хаоса «культурной революции». Среди них в контексте рассматриваемой нами эволюции либретто особого внимания заслуживает опера «Степь широкая» (原野) (1987). Либретто четырехактной оперы создано Ван Фан, дочерью известного драматурга Цао Юй по одноименной пьесе ее отца «Степь широкая». Драматургическая основа либретто сложная, но хорошо разработанная. Это развивающийся социально-психологический конфликт, через который проходят судьбы четырех основных героев: молодого человека Цюй Ху, его бывшей невесты Цзиньцзы, пожилой женщины Цзяо Му (вдовы помещика Цзяо Яньвана) и ее сына Цзяо Дасина. Действие начинается с появления в деревне, затерянной посреди огромной пустынной степи, беглого каторжника Цюй Ху, который по оговору провел в тюрьме восемь лет и сбежал, чтобы отомстить помещику. Вернувшись, он обнаруживает, что его обидчик уже скончался. Он встречается со своей возлюбленной Цзиньцзы, которая была вынуждена выйти замуж за Дасина, сына Цзяо Яньвана и Цзяо Му. Цзиньцзы теперь живет в доме своей свекрови, которая ее угнетает. Заметив, что Цюй Ху и Цзиньцзи тайно встречаются, Цяо Му заставляет своего сына Дасина наказать жену хлыстом. Теперь Цюй Ху хочет отомстить и ему. Цзиньцзи наблюдает за Дасином. Она видит, что Дасин труслив, но, по сути, невинен, и даже его жалеет. Цюй Ху убивает Дасина. Мать Дасина, Цзяо Му, слепа. Она решает отомстить за сына, но случайно убивает своего внука Сяо Хэйцзы. Цюй Ху и Цзиньцзы

бегут через степь. Но степь становится их ловушкой. В голове у Цюй Ху звучат голоса и видения. Он сходит с ума от чувства вины. Понимая, что им не уйти, Цюй Ху убивает себя, чтобы Цзиньцзы могла попробовать спастись одна.

Драматургические особенности либретто оперы «Степь широкая» заключаются в переплетении социального и психологического измерений. Сюжет строится на цепочке трагических ошибок и мести, где каждая попытка наказать кого-то приводит к еще большей боли для окружающих. Это типичный мотив трагедии: месть рождает новые жертвы, а невинные страдают. Особый интерес представляют не столько социальные условия, сколько психологическая разработка характера героев, которые проходят через сложную диалектику своих целей и стремлений. Цюй Ху (от мести до мучений совести и духовного кризиса в переживании из-за косвенной вины в убийстве Сяо Хэйцзы), Цзиньцзи (она не любит Дасина, но понимает, что он слаб и избивает ее не по своей воле), Цзяо Му (свирепая и жестокая по отношению к невестке Цзиньцзи, испытывающая мучительную боль от вины за гибель внука; она поет «Черную колыбельную»). Таким образом, не просто интрига, а именно внутреннее напряжение и действия героев становятся основными двигателями перипетий драматического действия.

**Заключение**

Хронологические рамки формирования нового оперного жанра – китайской народной оперы *гэцзюй*, начиная с 20-х годов прошлого столетия до настоящего времени, охватывают целое столетие. Особенности нового оперного жанра определяются не только тем, что он впитал европейскую традицию, но и тем, что смог сохранить самобытность китайского национального духа, достигнув органического синтеза. С точки зрения жанровой формы, *гэцзюй* – то же самое, что западная опера, так как она приняла основные требования западной оперы относительно ее базовой парадигмы, но, для того чтобы стать востребованной в китайской духовной культуре, китайская народная опера должна была создать собственные оперные либретто. Это подразумевало необходимость органичной адаптации европейской жанровой формы с учетом китайской культурной специфики, включая ее основные философские и исторические контексты, а также наполнение произведения национальным духом. В связи с этим для *гэцзюй* было необходимо разработать либретто, соответствующие традициям и мировоззрению китайской культуры. Сегодня создано больше сотни либретто, в основу которых положена традиционная китайская поэзия и драматургия – драматические сюжеты на разные темы: от народных сказок, легенд, деяний национальных героев из истории Китая до темы борьбы за национальную независимость; от партийно-патриотических, идеологических тем до сюжетов из повседневности и трогательных историй любви.

Анализируя оперные либретто на различных этапах их развития, мы показали, что они эволюционировали от партикулярных «номеров» (в ранних детских операх Ли Цзиньхуя) к целостному драматическому сюжету, однако на этом этапе драматургическое действие оставалось слабо разработанным, а характеры недостаточно раскрытыми. Следующий этап связан с переносом драматического начала в сам характер, что сопровождалось более сложной его разработкой и усилением драматизма, а также формированием более развитой драматургической основы либретто. В заключение отметим, что выявленные нами тенденции эволюции либретто в процессе столетнего формирования китайской народной оперы носят предварительный характер и требуют дальнейшего углубленного исследования.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Личжэнь Чжан. Современная китайская опера (история и перспективы развития). Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – СПб, 2010. – 24 с.
2. Хунъин Тан. Размышления об истории и развитии китайской национальной оперы // Большая сцена. – Шицзячжуан, 2011. – № 11. – С. 12-13.
3. Сяолинь Ян. Развитие китайской национальной оперы – от «Белокурой девушки» до «Псалмов Мулан» // Журнал Хубэйского института науки и технологий. – Сяньнин, 2016. – № 3. – С. 114-116.
4. Чуньфэн Цинь. Краткий анализ состояния развития китайской национальной оперы в разные периоды // Северная музыка. – Харбин, 2011. – № 11. – С. 24-25.
5. Тяньюэ Чжан. Знакомство с историей развития китайской национальной оперы и ее особенностями // Мода завтрашнего дня. – Нанкин, 2017. – № 10. – С. 76-77.
6. Вэньлинь Чжоу. Анализ и размышления о развитии китайской национальной оперы // Драматический театр. – Ухань, 2017. – № 8. – С. 52-58.
7. Фан Чэнь. Краткая дискуссия о развитии китайской народной оперы // Обучение за пределами кампуса Китая. – Пекин, 2010. – № 1. – С. 156–157.
8. Дин Мин. Обзор развития китайской национальной оперы и мысли о будущем направлении // Голос желтой реки. – Тайюань, 2019. – № 6. – С. 24–31.
9. Ин Лу. Анализ и размышления о развитии китайской национальной оперы // Исследование по преподаванию композиции. – Пекин, 2016. – № 7. – С. 106-107.
10. Маочунь Лян. Современная китайская музыка 1949–1999. – Изд-во Шанхайской консерватории. – Шанхай, 2004. – 257 с.

**Ли Цзиньчан**
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 626132901@qq.com

**Lee Jinchang**
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

# ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: НОВЫЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Аннотация. Обращаясь к жанру фортепианной сонаты, композиторы Санкт-Петербурга вели активные поиски в области музыкального языка и средств выразительности, техник и приемов игры на инструменте, формообразования и структуры цикла, стиля и методов сочинения, продолжая расширять художественно-эстетический и жанровый потенциал вплоть до трансформации сонатного цикла в другие виды музыкальной композиции. Однако все эти тенденции, жанрово-стилевые искания, композиционные особенности, соотношение традиций и инноваций в фортепианных сонатах современных композиторов, включая представителей петербургской школы, остаются практически неисследованными в научной литературе. Всесторонний анализ фортепианных сонат петербургских композиторов, рассмотрение их в контексте эволюции музыкального языка, средств выразительности и техники письма позволяет выявить основные направления жанрово-стилевых исканий и соотношение традиционных и новаторских черт авторов сочинений. Целью исследования стало выявление жанрово-стилевых и композиционных особенностей фортепианных сонат петербургских композиторов И. Рогалева, Э. Матвеева, А. Радвиловича. Их сонатное творчество характеризуют поиски в области музыкального языка, средств выразительности, методов письма, способов игры и звукоизвлечения, подходов к формообразованию, заметно обогативших образно-смысловое содержание сочинений. Фортепианные сонаты современных петербургских композиторов свидетельствуют не только о жанрово-стилевых исканиях авторов в направлении новаций современной авангардной музыки, расширения художественной образности, освоения авангардных техник письма, формирования современного музыкального языка, разработки новых средств выразительности, введения оригинальных способов игры и звукоизвлечения, применения индивидуальных подходов к формообразованию, но и сохранения национальной характерности и традиций русской музыки и отечественной культуры в целом.

Ключевые слова: фортепианная соната, петербургские композиторы, жанр, традиции, новаторство, И. Рогалев, Э. Матвеев, А. Радвилович.

# PIANO SONATAS OF ST. PETERSBURG COMPOSERS: NEW WAYS OF DEVELOPING THE GENRE

Abstract. Addressing the genre of piano sonata, composers of St. Petersburg actively searched in the field of musical language and means of expression, techniques of playing the instrument, formation and structure of the cycle, style and methods of composition, continuing to expand the artistic, aesthetic and genre potential up to the transformation of the sonata cycle into other types of musical composition. However, all these trends, genre-style searches, compositional features, the ratio of traditions and innovations in the piano sonatas of modern composers,

including representatives of the St. Petersburg school, remain unexplored in the scientific literature. A complete analysis of the piano sonatas of St. Petersburg composers, their consideration in the context of the evolution of the musical language, means of expression and writing technique allows to reveal the main directions of genre-style searches and the ratio of traditional and innovative features of the authors of compositions. The purpose of the study was to identify the genre-style and compositional features of the piano sonatas of St. Petersburg composers I. Rogalev, E. Matveev, A. Radvilovich. Their sonata work is characterized by searches in the field of musical language, means of expression, compositional methods, ways of playing the piano and sound production, approaches to form, which have noticeably enriched the imaginative and semantic content and conceptualism of works. Piano sonatas of modern Petersburgers testify not only to the genre-style searches of authors in the direction of innovations in modern avant-garde music, expanding artistic imagery, mastering avant-garde writing techniques, forming a modern musical language, developing new means of expression, introducing original ways of playing the piano and sound production, applying individual approaches to formation, but also preserving the national character and traditions of Russian music and Russian culture in general.

Keywords: piano sonata, St. Petersburg composers, complete analysis, genre, traditions, innovation

Исследование посвящено музыкально-языковым, стилевым и композиционно-техническим новациям фортепианных сонат петербургских композиторов, открывающим новые горизонты развития жанра. Объектом исследования послужили сочинения Игоря Рогалева (р. 1948), Александра Радвиловича (р. 1955), Эдуарда Матвеева (р. 1971). Актуальность проблемы обусловлена художественной значимостью фортепианных сонат современных отечественных композиторов и отсутствием серьезных исследований их творчества. Новизна работы состоит в том, что в статье впервые представлены результаты целостного анализа сонат вышеуказанных композиторов, выявлены черты стилей авторов, раскрыто содержание произведений искусства. Гипотеза исследования заключается в следующем: новации в области музыкального языка и техники письма в сонатах отечественных композиторов проявились в период активного преобразования жанра в творчестве западноевропейских коллег, однако радикальные изменения в области музыкального языка, художественного мышления, исполнительских приемов и техники письма потребовали от отечественных композиторов активного продвижения национальных традиций, что привело в итоге к качественно новому «состоянию» жанра сонаты. Во второй половине XX столетия общность художественных устремлений, возникшая в результате тесного взаимодействия национальных композиторских школ в процессе активных контактов в области культуры и искусства, формирование тенденций мультикультурализма и глобализации художественного пространства, порождает необходимость отечественной музыки искать свое место в мировом эволюционном процессе и соотносить национально специфическое с универсальным и общезначимым.

В процессе исследования на первом этапе жанр фортепианной сонаты был рассмотрен в контексте эпохи и стилевых изменений в отечественной музыке XX века, на втором определены жанрово-стилевые и композиционные особенности фортепианных сонат петербургских композиторов старшего поколения, на заключительном проведен целостный анализ сонат композиторов младшего поколения.

В научной литературе сонатам петербургских композиторов второй половины XX века уделено не столь много внимания; мало информации о жизни и творчества таких авторов сонат, как Д. Толстой, И. Рогалев, Э. Матвеев, Г. Вавилов, Б. Арапов, А. Радвилович, В. Кладницкий, Г. Корчмар, С. Поддубный, А. Дзюба и др.

Сонаты в творчестве отечественных композиторов проанализированы в трудах Н. Ю. Волобуева (К. Волков), А. Калинович, Г. П. Овсянкиной, Т. Самсоновой, О. Скорбященской, М. Хардыкайнена (Б. Тищенко), И. А. Кощеевой, С. Е. Курносовой, М. Р. Черной (Г. Корчмар), Э. П. Месхишвили (А. Скрябин), А. Парфиненко (Г. Банщиков), Е. Ю. Петровой (Н. Метнер), Г. Ю. Савченко (Б. Чайковский), Л. А. Секретовой и О. А. Фигловской (С. Рахманинов), Чжу Шици (А. Шнитке). Всесторонне изучены сонаты Тищенко [2] и Банщикова [3]. Творчество других авторов, таких как Д. Толстой, И. Рогалев, Э. Матвеев, Г. Вавилов, Б. Арапов, А. Радвилович, В. Кладницкий, Г. Корчмар, С. Поддубный, А. Дзюба по-прежнему остается в тени.

Объектами нашего внимания стали работы, посвященные фортепианным сонатам отечественных композиторов в целом с точки зрения стилевых модусов [1], новаторских черт жанра [4], жанрового содержания [5] и типологии жанра [7].

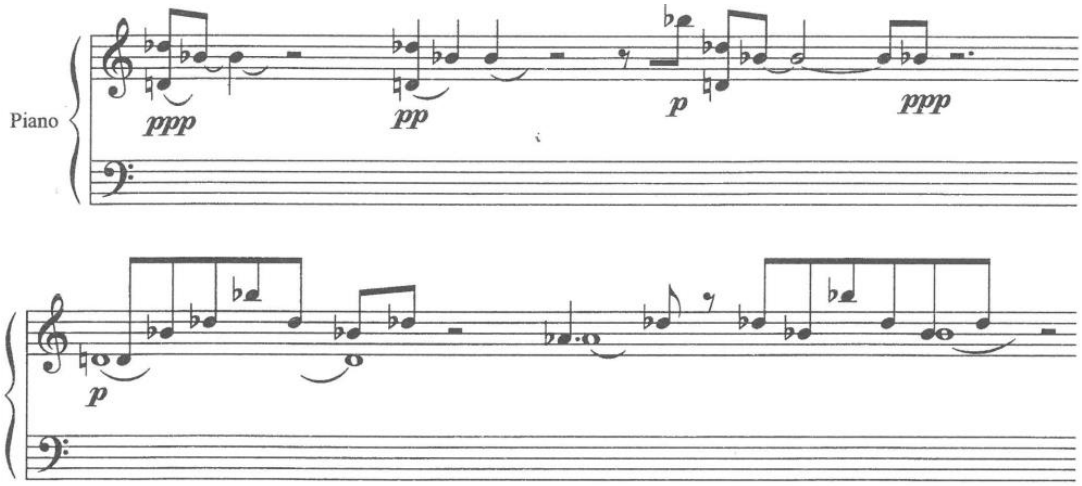
Петербургские композиторы XX века охотно обращались к жанру фортепианной сонаты, выразив в ней современное мироощущение, научные, философские и эстетические взгляды, а также воплотив широкий спектр художественных концепций и идей. При этом русские и советские композиторы восприняли сонатный цикл во всем разнообразии и богатстве его типов и видов и техническом и выразительном потенциале жанра.

Композиторы XX века как развивали исторически сложившиеся жанровые модели сонаты, следуя традиционным принципам композиции, так и создавали новые концепты, опираясь на современные техники письма и художественно-эстетические парадигмы. Наиболее активные поиски в своих сонатах петербургские композиторы вели в области музыкального языка, средств выразительности, интонационности и гармонии, синтеза полифонической и гомофонной фактуры, колористики созвучий. Расширился круг образно-смыслового содержания сонат, форм и структур циклов.

Так, в Сонате № 2 (1975) Игоря Рогалева преобладает музыкальный язык второго авангарда с его эмансипацией диссонанса, сонорикой, алеаторикой, коллажной техникой, аметрической организацией материала, полиритмией и полигармонией. Центральным элементом главной темы становится созвучие *d – b – des*, которое многократно повторяется с вариантно-варьированными изменениями и постепенно «обрастает» другими тонами (пример 1). Этот аккорд обладает характерным специфическим «тембром», зависящим от интервального состава, образующего терпкое диссонантное созвучие. Как отмечает В. Цытович в связи с аккордами-тембрами в музыке Б. Бартока, «в монотембровой фактуре такие аккорды-тембры являются, главным образом, диссонансами и тембр образуется непосредственно из диссонантности звукового комплекса при отсутствии мелодического движения аккорда» [6].

По характеру звучания, сонорным краскам, фактуре изложения и другие элементы ткани близки партитуре Э. Денисова «Знаки на белом».

Пример 1. И. Рогалев. Соната № 2 (главная тема)

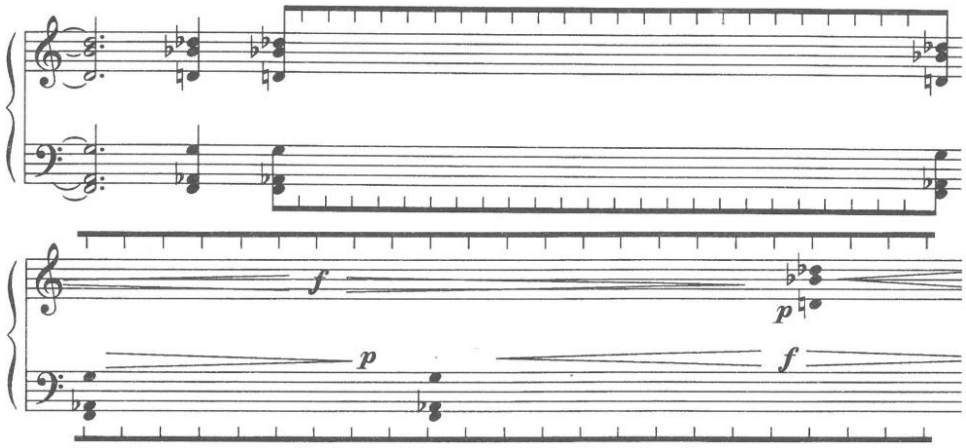



Соната написана в контрастно-составной безрепризной форме. В текучей форме-процессе можно условно дифференцировать несколько разделов. Первый основан на гармоническом, регистровом, темброво-сонорном, фактурном, динамическом и ином преобразовании центрального элемента. Второй по жанру близок токкате, которую характеризуют быстрый темп, громкость звучания, активная смена направления и типов движения, контраст тематических элементов и их сонорных качеств.

Темы двух разделов сопоставляются как интеллектуальное и эмоциональное начала. Вторая, токкатная тема развивается в сторону повышения динамики, расширения регистрового диапазона и палитры красок, усиления остроты и яркости звучания сонорoв. Характер образа при этом меняется по направлению к волнению, тревоге, напряженности; все чаще слышатся нервные «вспышки» и яростные возгласы. В процессе развития токкатная тема приобретает облик «злого скерцо», однако разгул стихии внезапно прерывает первая, созерцательная тема.

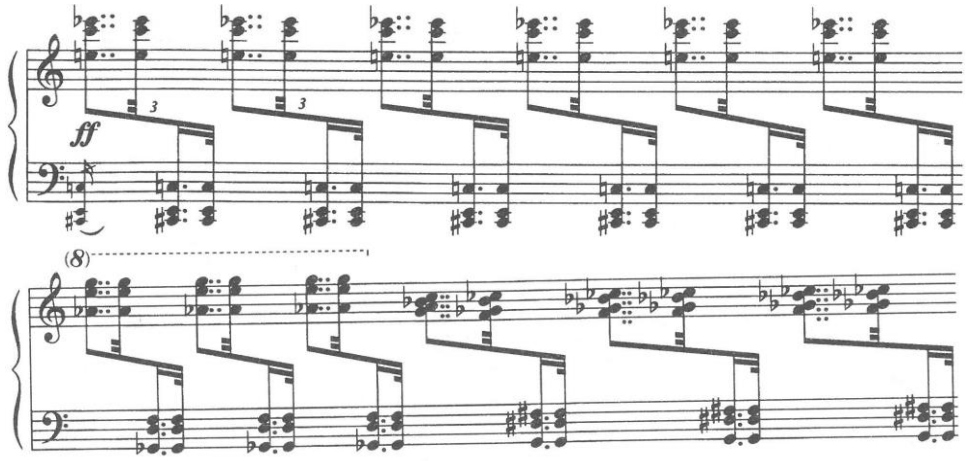
Третий раздел сонаты выполняет функцию разработки: в нем развиваются элементы обеих тем в условиях конфликтной драматургии. Центральный элемент главной темы, повторяясь в алеаторной репетиции, «застывает» на одном месте, словно захваченная мучительно преследующей idée fix (пример 2). Рогалев использует характерный для авангарда прием разработки аккорда, когда на протяжении долгого времени преобразуется один звуковой комплекс, в котором меняется не его высотное положение и состав, а сонорные качества и иные параметры звучания.

Пример 2. И. Рогалев. Соната № 2 (фрагмент третьего раздела)




В четвертом разделе развитие тематизма приобретает противоположный вектор: токкатная тема здесь приобретает черты стиля «злых скерцо» Шостаковича и развивается в сторону большей напористости, властности, разрушительной энергии, превращаясь в «дьявольский танец» (пример 3). Острый сарказм и издевка слышатся в этом dance macabre.

Пример 3. И. Рогалев. Соната № 2 (фрагмент четвертого раздела)



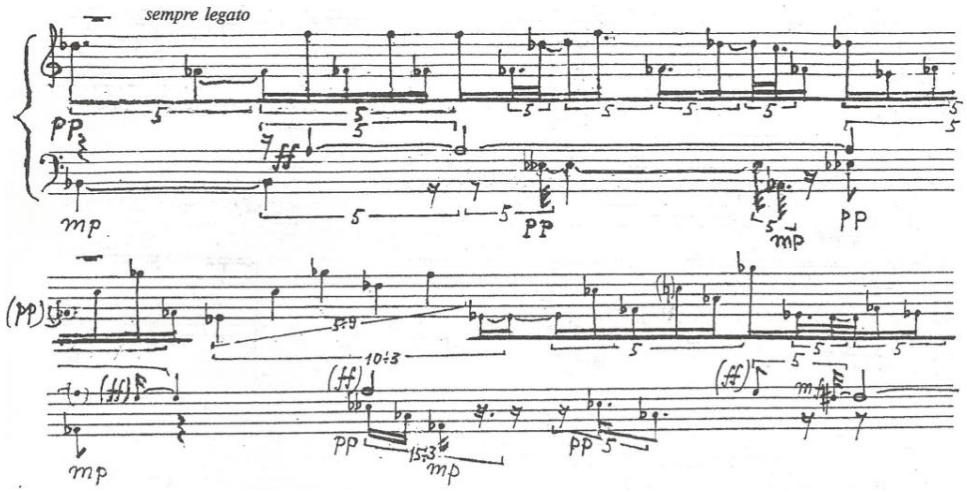

Пятый раздел – кода сонаты – возвращает слушателя в сферу глубокого сосредоточенного размышления, в процессе которого сопоставляются и словно ставятся на чаши весов два полюса мироздания – добро и зло: мрачные фигуры и агрессивные созвучия, пылающие яростью и «ворчащие» в низком регистре, все увереннее сменяются призывно-фанфарной диатонической фигурой в высоком регистре.

Таким образом, в своей сонате Рогалев воплощает идею борьбы добра и зла, интеллектуального и эмоционального начал, созидательной и разрушительной энергии, используя возможности исторически сложившегося в жанре образно-тематического контраста, конфликтной драматургии, активного развития материала, опираясь, однако, на современный музыкальный язык, техники письма авангарда и придавая сочинению контрастно-составную форму. Стержневую роль в этом сочинении играет аккорд-тембр, выполняющий функцию объединяющего тематического элемента. В конце Сонаты уверенно побеждает «добро»: завершают сочинение струящиеся диатонические фигурации, сверкающие в высоком регистре красками радужной палитры.

Фортепианная соната Э. Матвеева (1997) стилистически близка сочинениям Штокхаузена, Булеза, Фернехоу и соединяет в себе принципы несерийной додекафонии, сонорики, алеаторики и других техник композиции в эстетике «новой сложности». Это одночастное произведение в свободно развивающейся форме с чертами сонатной, о которых свидетельствуют наличие трех разделов, изложение интонационного комплекса двух типов, соотносящихся наподобие главной и побочной партий, активное его развитие и трансформация в квазиразработочном разделе и квазирепризное же возвращение. Тематический материал пребывает в состоянии непрерывного становления, формирования и преобразования, не приводящих, однако, к качественным изменениям, а раскрывающих многочисленные грани одного сложного образа.

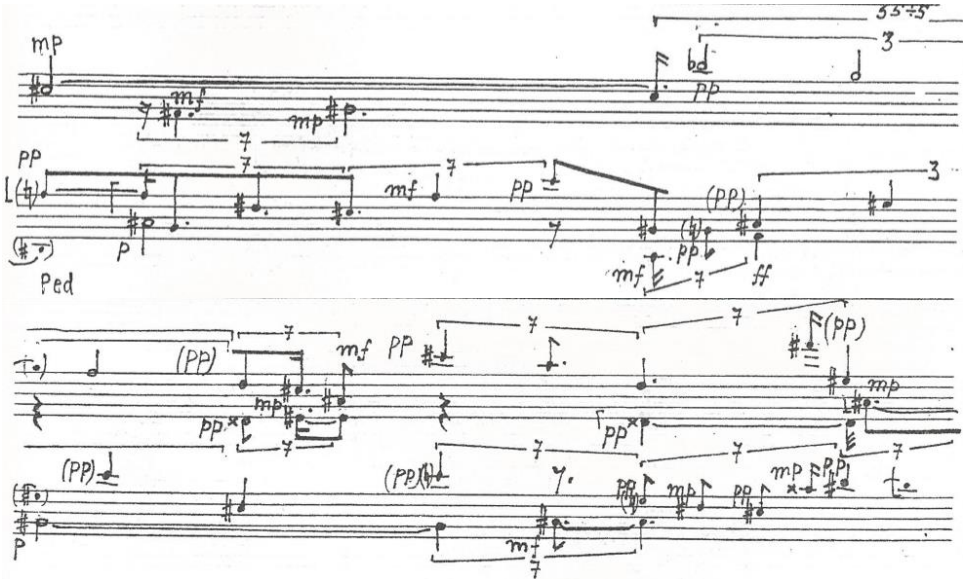
Основной тематизм представляет собой полупрозрачную сеть независимых мелодических линий, непредсказуемо переплетающихся вследствие присущих каждой из них неповторимого темпа, направления и характера движения, интонационного состава, аметрического ритмического рисунка, динамики, регистра и артикуляции (пример 4). Главный образ выражает движение и развитие, процессуальность и изменчивость мироздания, своего рода поток сознания, в котором ведется поиск истины.

Пример 4. Э. Матвеев. Соната (главная тема)




Контрастный по средствам выразительности и характеру звучания материал выполняет условную в свободно развивающейся сонатной форме функцию темы побочной партии. Ей присуща полупрозрачная фактура, крупные длительности, диатонизм интонаций (звуковые ячейки состоят из ступеней мажора и минора), сдержанный темп движения. Можно говорить о лирическом облике музыкального образа побочной (пример 5).

Пример 5. Э. Матвеев. Соната (вторая тема)




При этом побочная развивается в противоположном направлении – в сторону утончения звуковой ткани, снижения динамического уровня, своего рода стабилизации интонационного комплекса.

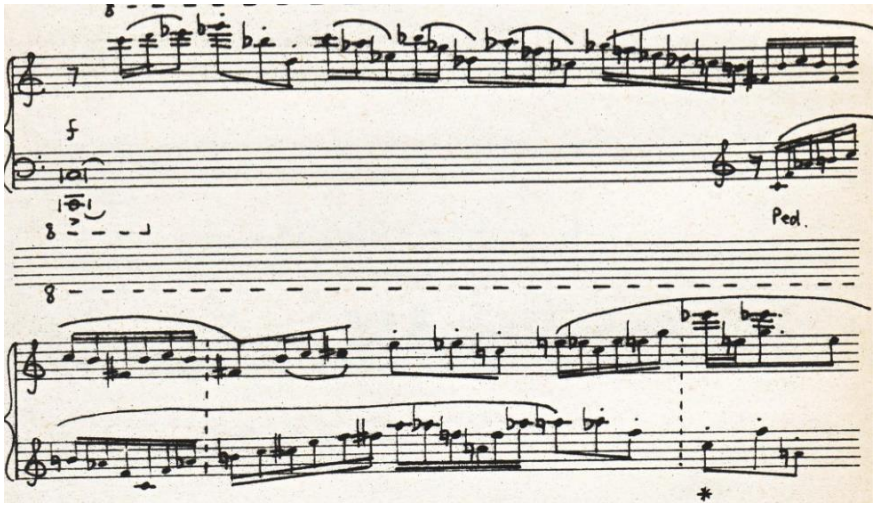
Грани разделов сонатной формы отмечают паузы с ферматой. Разработка основана на элементах главной темы, которая при этом разделяется и рассыпается на микроэлементы – своего рода «молекулы» тематического материала, из которых формируются все новые и новые построения. Причем процесс молекулярного распада и воссоединения материала протекает в несколько этапов, в результате которых тематизм обретает более-менее стабильную форму. Реприза наступает после ферматы и включает обе темы в динамическом преобразовании: в главной выделяются своими огненными красками «звуковые точки», что в итоге приводит к экспрессивному сверхмногоголосию; в побочной, напротив, колорит и динамика звучания смягчены, в разных голосах появляются одинаковые ритмические фигуры и вновь мелькают консонансы.

Соната Матвеева интерпретирована как жанр, раскрывающий выразительные возможности инструмента, сонорные краски которого полностью раскрываются благодаря современному музыкальному языку. Свободное развертывание формы значительно расширяет границы жанра сонаты, приближая ее к фантазии, импровизации.

Александр Радвилович в своей двухчастной Сонате для фортепиано (1982) вслед за Веберном и Денисовым продолжает вести поиски в области фортепианной колористики в условиях расширенной тональности и эмансипации диссонанса, обращаясь при этом в духе Хиндемита, Прокофьева и Шостаковича к полифоническому письму и создавая созвучия разной степени остроты за счет контрапунктических сочетаний мелодических линий, аллюзии на политональность, полигармонию и полиаккордику. Ритмический параметр при этом обладает характерностью и наряду с интонационным выступает ведущим принципом организации ткани.

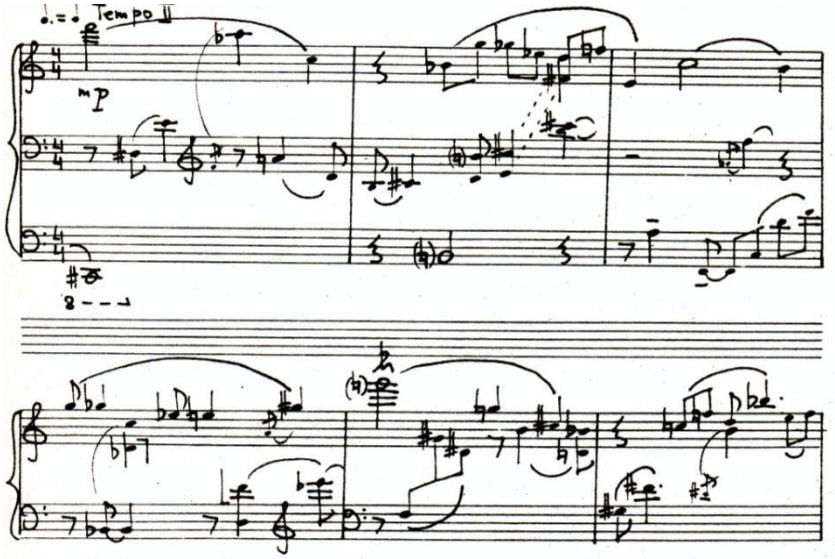
Тема главной партии заряжена внутренней энергией, отсюда ритмическая упругость и интонационная напряженность мелодических линий (пример 6). Тема с первых тактов настраивает слух на развертывание драматического действа: ее мелодические фигуры и пассажи приобретают декламационно-призывный характер.

Пример 6. А. Радвилович. Соната для фортепиано (тема главной партии)




Побочная контрастирует своим светлым лирическим и в то же время глубоко задумчивым и скорбным характером (пример 7). Настроения в ней меняются, как консонансы и диссонансы. Тема состоит из острых по звучанию россыпей, собирающихся в ритмически комплементарные созвучия, которые периодически «растворяются» в неожиданно мягких квазидиатонических аккордах. Скорбно-лирические интонации вздоха смягчаются терцово-секстовыми ходами – это придает теме одновременно и томительный, и щемящий оттенки, создавая шлейф романтического звучания. В процессе развития в теме, выражающей погружение во внутренние переживания и размышления, появляется все больше терцовых «утешающих» интонаций и консонансных созвучий, привносящих в звучание сонаты временный покой и равновесие.

Пример 7. А. Радвилович. Соната для фортепиано (тема побочной партии)



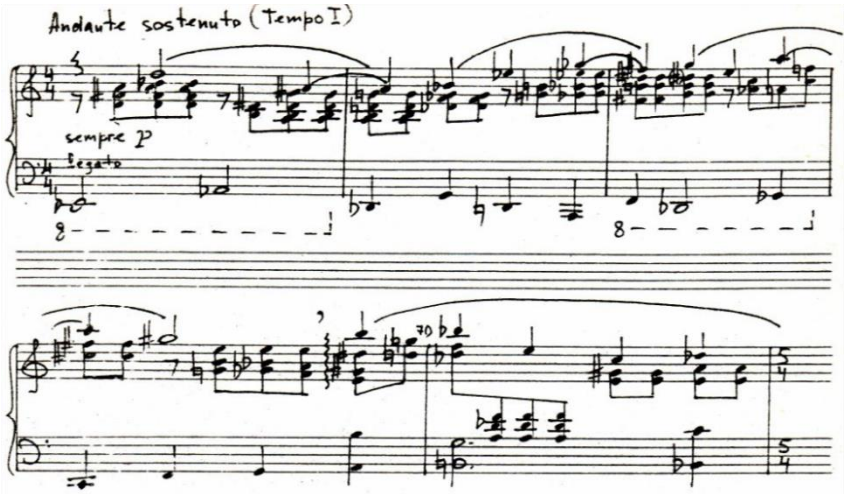

В компактной разработке две темы, олицетворяющие активно-действенное экстравертное и созерцательное интровертное начала, противостоят, но не конфликтуют, теряют равновесие, но не нарушают баланса соотношения друг с другом. В итоге в репризу они «врываются» обе сразу (короткую фразу главной тут же сменяет побочная),

обмениваясь интонациями и соответствующими средствами выразительности – обостренными септимами, тритонами и нонами от главной, которые при этом звучат в сопровождении октавно-квинтовых консонансов, и терцово-сектовыми ходами побочной, образующими терпкие сочетания с контрапунктирующими голосами. Примечательна смена общего направления движения мелодических линий в побочной с нисходящего (в экспозиции) на восходящее (в репризе). Щемящий оттенок звучания сохраняется за счет мучительно тянущихся вверх по полутонам созвучиям нижнего и среднего голосов, однако в целом гармония темы побочной партии осветляется и очищается.

Вторая часть, исполняемая без «отрыва» от первой, многотемна и разворачивается подобно насыщенной различными образами и настроениями лирико-драматической картине. Начинаясь с темы в трехголосном полифоническом изложении в стиле Хиндемита или Шостаковича, передающей сосредоточенное размышление, в ходе которого образ приобретает драматический характер и повышается «эмоциональная температура». На вершине волнообразной смены настроений звучит первый экспрессивный «призыв» к действию. Фактура при этом уплотняется, превращаясь в последовательность дублирующих мелодию или репетирующих аккордов. Вторая тема продолжает серию своего рода рассмотрения идеи с разных углов зрения. Ее динамическая линия направлена вниз: волнение стихает, уступая место третьей, танцевально-скерцозной теме, которая привносит игривое настроение в сосредоточенно-напряженное размышление во второй части. Диссонантные созвучия со скользящими вниз хроматизмами средних голосов сменяются движением параллельными секстами.

В репризе 3-частной формы музыкальный образ как бы собирается из элементов, сформированных в процессе развития всех тем: сохраняется двухголосная полифоническая основа изложения первой темы, добавляются аккорды из второй темы, которые пробуждают стихию движения, а в заключительных четырех тактах напоминается третья, танцевально-скерцозная тема, окончательно преодолевающая драматическое развитие мысли (пример 8).

Пример 8. А. Радвилович. Соната для фортепиано (начало репризы)




Таким образом, Радвилович применяет в своей сонате расширенную тональность, в рамках которой создает интонационно выразительный тематизм, противопоставляемый по принципу сопряжения диссонантной и консонантной гармонии. Таким образом, при помощи аккордов-тембров создается определенная тембровая драматургия. Музыкальная же форма, наследуя традиционные модели сонатной и трехчастной структур, складывается

благодаря интонационно-гармонической драматургии, в которой драматические образы трансформируются в лирические. Тематизм сонаты жанрово-стилистически объективен, не содержит каких-либо аллюзий на национальную музыку или композиторскую школу. Впрочем, очевидно влияние Хиндемита, Прокофьева и Шостаковича на звуковой облик сонаты Радвиловича.

Подытоживая изложенное, следует отметить, что образно-содержательные и стилевые искания петербургских композиторов в области фортепианной сонаты свидетельствуют об обнаружении новых путей развития и тенденций развития жанра, включая:

1. Обогащение эмоционального и содержательного компонента фортепианной сонаты современной образностью от сосредоточенности на внутренних переживаниях и погруженности в мысли (Радвилович) до конфликтного столкновения сил с драматическим и трагическим развитием событий (Рогалев, Матвеев).

2. Расширение темброво-колористической палитры фортепиано и типов тематического материала сонаты за счет различных систем звуковысотной организации и техник письма второй половины XX века, включая неомодальность, расширенную и хроматическую тональность, политональность, полигармонию и полиаккордику, использование интервалов-тембров и аккордов-тембров, додекафонию с ее диссонантной гармонией, сонорику и алеаторику, а также сочетание полифонии и гомофонии в разных пропорциях.

3. Обращение к широкому диапазону традиций прошлого и настоящего вплоть до современных течений «новая сложность» (Матвеев) и постмодернистский синтез стилей (Рогалев).

4. Подчинение формы сонатного цикла художественной концепции произведения и в связи с этим создание различных «версий» структуры: трансформированная классическая модель (Радвилович), нетипичная для сонатных циклов составная секционная форма (Рогалев) или свободная по построению со сквозным развитием материала, но чертами сонатности композиция (Матвеев).

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Кощеева И.А. Стилевые модусы фортепианной сонаты в творчестве современных отечественных композиторов // Музыка и время. 2021. № 11. С. 3–9.
2. Овсянкина Г.П. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. Исследовательский очерк. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 154 с.
3. Парфиненко А. Заметки о первых трех фортепианных сонатах Г.И. Банщикова: материал, форма, стиль // MUSICUS. 2016. № 4. С. 42–48.
4. Полуэктова М. А. Эволюция жанра фортепианной сонаты // Наука и образование сегодня. 2021. № 4 (63). С. 95–102.
5. Урванцева О.А., Кощеева И.А. Некоторые особенности жанрового содержания фортепианной сонаты в творчестве отечественных композиторов XX века // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. 2018. № 24. С. 166–179.
6. Цытович В.И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях // Традиции и новаторство (вопросы теории, истории музыки и музыкальной педагогики): Избранные статьи / ред.-сост. М. М. Манафова, А. А. Красавин, И. В. Козлова (Цытович). СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2016. С. 66–83.
7. Шитикова Р.Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дисс. ... доктора искусствоведения. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2022. 1123 с.

**Чэнь Лиань**
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
chenlian96@gmail.com

**Chen Lian**
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

# ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ТРАГЕДИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

Аннотация. В статье проводится исследование довольно непростых и извилистых путей формирования русской национальной оперы. До появления «Жизни за царя» М.И. Глинки оперный театр в России был представлен лишь разновидностями комических жанров. Однако параллельно с развитием комических опер шли процессы формирования серьезной проблематики, связанной с мифологической античностью или историей, языка серьезного художественного высказывания на театральной сцене, но в драматическом театре в жанре трагедии. Русская трагедия конца XVIII – начала XIX веков всегда включала в себя музыку, и даже название сочинений звучало так: «трагедия с хорами, пением и танцами». Именно трагедии такого рода и оказались необходимым звеном в цепи явлений и событий, приведших к появлению шедевров Глинки. В конце XVIII столетия также происходило переосмысление положения русской народно-песенной культуры, если в комических операх народные песни подходили лишь для характеристики «низких» персонажей – выходцев из крестьянской среды, то уже в первых десятилетиях века XIX обработки народных песен стали восприниматься как выражение народного духа, патриотизма и единения нации.

Ключевые слова: опера, трагедия, народная песня, древнегреческое искусство, исторический сюжет, формирование музыкального языка.

# THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN TRAGEDY ON THE FORMATION OF THE NATIONAL OPERA

Annotation. The article examines the rather complicated ways of forming the Russian national opera. Before the appearance of Glinka's "Life for the Tsar", the opera house in Russia was represented only by varieties of comic genres. However, simultaneously with the development of comic operas, there were processes of forming serious issues related to mythological antiquity or history, the language of serious artistic expression on the theatrical stage, but in the drama theater in the genre of tragedy. The Russian tragedy of the late 18th and early 19th centuries always included music, and even the title of the compositions sounded like this: "tragedy with choirs, singing and dancing". It was tragedies of this kind that proved to be a necessary link in the chain of phenomena and events that led to the appearance of Glinka's masterpieces. At the end of the 18th century, there was also a rethinking of the position of Russian folk song culture. If in comic operas folk songs were suitable only for characterizing "low" characters from peasant backgrounds, then in the first decades of the 19th century, folk song treatments began to be perceived as an expression of the national spirit, patriotism and unity of the nation.

Keywords: opera, tragedy, folk song, ancient Greek art, historical plot, musical language formation.

Музыкальный театр принято отделять от театра драматического, и это разграничение имеет смысл, поскольку в музыкальном и драматическом театре используются разные средства выразительности, в них задействованы разные артисты, даже их исследованием занимаются ученые разных специальностей. При этом понятно, что существует множество точек пересечения, поскольку в обоих случаях идет речь о театре. Эти пересечения особую роль приобретают в переломные моменты в развитии жанров и музыкального, и драматического театра. Одним из таких моментов был, очевидно, период формирования русской национальной оперы, охвативший первые десятилетия XIX века, непосредственно предшествовавшие появлению оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки, которая заняла место первой серьезной оперы на русском языке, созданной русским композитором на основе национальной народно-песенной интонации. Именно этот период является объектом исследования в данной статье, а целью его изучения будет выявление тех существенных процессов, благодаря которым постепенно происходило формирование русской оперы.

Собственно, оперы на русском языке с использованием народной песенности уже к началу XIX века существовали во множестве, их насчитывались десятки (хотя не все были, конечно, одинаково популярны и известны). Но это были оперы комические, и по самой природе «низкого» жанра они расценивались как явление «вторичное», не способное претендовать на репрезентирование значительных национальных идей. Только серьезные сюжеты, «высокие» персонажи, значительные идеи, выраженные соответствующим языком, могли претендовать на место «национальной оперы», и все это отлично понимали – и создатели опер, и их слушатели.

Если рассматривать «Жизнь за царя» М.И. Глинки в контексте развития только музыкального театра, то появление этого действительно выдающегося сочинения выглядит довольно внезапным – такое серьезное сочинение, «музыкальная трагедия», как ее тогда также называли, возникла словно по волшебству и без оглядки на все достижения предшественников. Даже беглое сравнение «Жизни за царя» (1836) М.И. Глинки с оперой «Иван Сусанин» (1815) К.А. Кавоса на тот же сюжет показывает, насколько отличен взгляд Глинки на жанр и его возможности. Главным отличием, конечно, были разные концовки: у Кавоса Сусанин, заведший отряд поляков в непроглядную глушь на верную погибель, оказывается спасенным, у Глинки он гибнет вместе со своими врагами.

В основе сюжета, как известно, лежит реальное событие, и эта историческая основа, казалось бы, накладывает на авторов некоторые обязательства. Однако, с другой стороны, обязательства накладывают и жанровые условности. Комментируя «Сусанина» Кавоса на либретто князя А.А. Шаховского, летописец русского театра П.Н. Арапов пишет: «Мы ныне слышим обвинения автору либретто, зачем он не сохранил исторической верности: Сусанин, спасая царя, сам пожертвовал жизнью. Но сценические условия прежнего времени н допускали, чтобы добродетель страдала» [1, с. 243].

Если говорить об опере Кавоса, то очевидным жанровым ориентиром для него в «Иване Сусанине» была французская «опера спасения», значимые образцы которой были хорошо известны российской публике. Эта жанровая разновидность сочетала в себе выразительные средства и серьезной, и комической оперы, но поскольку в ее основе лежала «героизация современных сюжетов комической оперы» [9, с. 48], комическая основа все же выходила на первый план, и именно она не позволяла воплощать действительно трагические сюжеты.

Для такого рода сюжетов подходил жанр собственно трагедии, и русская трагедия, начавшая свое интенсивное развитие с сочинений А.П. Сумарокова в середине XVIII века, к моменту появления оперы Глинки насчитывала множество сочинений, в том числе и довольно удачных. Главным их отличием было даже не катастрофическое окончание с

гибелью героев, а «высокий» стиль изложения, патетичность и особый тон художественного высказывания. Здесь, в противоположность комедиям с их «опрощенным» бытовым языком, с крестьянами, разговаривающим на диковинных социолектах [2] , авторы опирались на язык торжественной оды или эпического повествования.

Образцом для русских трагедий были, прежде всего, французские классические пьесы Корнеля, Расина, а также Вольтера. А они, в свою очередь, отсылали к древнегреческой трагедии, которая, будучи частью классического образования. также была отлично известна русским авторам. Соответственно среди сюжетов русских трагедий можно обнаружить множество древнегреческих, причем заметно особое внимание к фигуре Эдипа: «Антигона» В.В. Капниста, «Царь Эдип» и «Антигона» А.А. Шаховского, «Эдип в Афинах» и «Поликсена» В.А. Озерова, «Электра и Орест» и «Эдип царь» А.П. Грузинцева.

Другая сфера русских трагедий относится к разновидности, основанной на исторических и quasi-исторических сюжетах. Самые знаменитые в этом ряду – «Хорев» и «Дмитрий Самозванец» А.П. Сумарокова, «Росслав» и «Владисан» А.Б. Княжнина, «Освобожденная Москва» М.М. Хераскова, «Ермак» П.А. Плавильщикова, «Ярополк и Олег» и «Дмитрий Донской» В.А. Озерова, «Рославлев» М.Н. Загоскина и др.

Практически все названные пьесы предполагают очень важную музыкальную составляющую, а жанр их обозначен как «трагедия с хорами, пением и танцами», что соотносится и с древнегреческим образцом. Авторами музыки к ним были А.А. Титов, О.А. Козловский, С.И. Давыдов, К.К. Кавос – композиторы, которых обычно называют предшественниками Глинки. Но и сам Глинка также известен как автор музыки к исторической драме Н.В. Кукольника «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (1841). Хотя пьеса большого успеха не имела, показателен сам факт работы композитора и в этой сфере.

Создавая музыку к драматическим спектаклям, композиторы формировали язык, по сути, уже серьезной оперы. Как правило, «музыка к трагедии» включала 1) увертюру и симфонические антракты между действиями; 2) развернутые хоры; 3) музыку к балетным сценам; 4) «песни» некоторых персонажей, иногда это были «вставные» номера с известной музыкой, но иногда они сочинялись специально.

Уцелела далеко не вся музыка к трагедиям, но по сохранившимся материалам можно составить довольно точное представление о некоторых. Л.А. Федоровская в монографии о С.И. Давыдове упоминает его музыку к трагедиям «Ирод и Мариамна» Г. Р. Державина (1808), «Электра и Орест» А.Н. Грузинцева (1809). От первой остались лишь оркестровые партии четырех хоров, «включенных в наиболее важные сцены» [10, с. 101]: хора встречи Ирода «Возкликните, врата Солима» (1 действие), хор дев «Цветы благоухайте» (3 действие), хор левитов «Грядет Господь» (5 действие) и хор дев «Суди, о Боже!», завершающий всю трагедию. Ключевую позицию также занимает хор моленья Клитемнестры «Воззрите с кротостью» в «Электре и Оресте», Л.А. Федоровская даже сравнивает его с одночастным духовным концертом из трех больших разделов, где выстраивается собственная драматургия от «бесстрастно-отрешенного хорала» [10, с. 105] к мягкой пасторальности и кульминации на «клятве»: «И жертвы здесь пред алтарями вседневно будут вам пылать». Очевидно, что во всех случаях это были не просто декоративные вставки в спектакль, все хоры возникают в напряженных драматургических точках, выражают сильные эмоции и концентрируют в себе наиболее эффектные средства выразительности.

Л.А. Федоровская полагает, что на стилистику музыки Давыдова к трагедиям повлияли в наибольшей степени К.В. Глюк и И.С. Бах: «Давыдов обратился в трагедиях к

[2] Как правило, авторы «народных комедий» не владели ни одним из региональных диалектов русского языка, и в своих текстах создавали некие искусственные языки, на которых, по их мнению, могли говорить крестьяне.

типу баховско-глюковской речи» [10, с. 107]. При этом воздействие музыки итальянского композитора Дж. Сарти, служившего придворным капельмейстером в России и бывшего одним из учителей Давыдова, исследовательница отрицает, считая, что «смоделированная Сарти схема музыкальной речи, решенная примитивными средствами, не впечатляла слушателей» [10, с. 107]. Музыку опер Глюка Давыдов действительно мог знать из петербургских постановок «Орфея», но Баха, скорее всего, вовсе не знал. А что касается «исторического представления» «Начальное управление Олега» (1790) на либретто императрицы Екатерины II, о хорах к которому идет речь, то летописец русского театра П.Н. Арапов пишет, что «по свидетельству старожилов», публичное исполнение этого роскошно обставленного спектакля с привлечением лучших исполнительских сил в 1795 году зрителей как раз очень впечатлило, а в сцене закладки Москвы «публика пришла в восторг» [1, с. 115].

«Начальное управление Олега» по жанру также было ближе всего к трагедии: в нем разговорные диалоги перемежались балетами, хорами и мелодрамами. Екатерина дала ему довольно странный, на наш взгляд, подзаголовок: «подражание Шакеспиру без сохранения обыкновенных театральных правил», однако буквально это значило, что от «обыкновенной» трагедии с правилом единства места, времени и действия его отличает, как и пьесы Шекспира, их отсутствие. В спектакле были заняты «звезды» драматического театра того времени, а музыкальная часть вплоть до пятого действия имела характер дополнения и украшения, основное действие происходило не в музыке.

Музыку к «Начальному управлению Олега» писали кроме Сарти также В.А. Пашкевич и К. Канобио. Третьим композитором первоначально был назначен Д. Чимароза, занимавший в тот момент должность придворного композитора, но его музыка не понравилась Екатерине, и тогда обратились к Сарти, который состоял в штате князя Г.А. Потемкина. Вклад Сарти в спектакль был довольно весомым и значимым: он сочинил хоры «в древнегреческом вкусе» к отрывку из «Альцесты» («Алкисты») Еврипида: здесь по основному сюжету происходит чествование князя Олега в Константинополе, и по этому случаю исполняется третье действие трагедии. Сарти не просто создал условно-античную музыку, он попытался воспроизвести звучание древнегреческой музыки, для чего использовал древнегреческие лады, подражание звучанию древнегреческой лиры и даже оригинальную (как он полагал) мелодию «Пиндаровой оды», о чем сам композитор пишет в предпосланном изданию партитуры «Объяснении на музыку Господином Сартием сочиненную для Исторического представления»: «Между разных способов сей музыки, ввел я нарочно в подлиннике один отрывок песни Греческой, которую списал я с старинных нот, посредством таблиц Алипия Греческого писателя; дабы можно было судить, отвечает ли сочиненная мною музыка в Греческом древнем вкусе действительно сему вкусу. Сия есть та самая Пиндарова ода, о которой упоминается в предисловии о русском народном пении» [8, с. 5]. Действительно, мелодия явно процитирована в хоре «Днесь же благих благостынь» из пятого действия «Начального управления Олега».

Написанный Сарти по-французски текст «Объяснения» был переведен на русский Н.А. Львовым, а Львов был известен как собиратель и публикатор русских народных песен, происхождение которых он всерьез возводил к древнегреческой культуре, и об этом он как раз и писал в упоминаемом Сарти «предисловии о русском народном пении». Для всех было очевидным происхождение церковной музыки православной традиции от византийской, поскольку именно оттуда на Русь пришло православие, но Львов был убежден, что и народно-песенная культура также производна от древнегреческой, он писал в предисловии: «По сходству подобия сих песен с остатком Греческой музыки, нет кажется сомнения, чтобы не заимствовали они сей части ученого пения у древних Греков ближе нежели у каких - нибудь других народов» [6, с. 39-40].

«Начальное управление Олега» было одним из ярких выражений «театра власти» Российской империи, запечатлевшее идеи «греческого проекта» Екатерины II[3]. Но здесь идея о России как о прямой наследнице Византии и дальше, Древней Греции, выразилась и в музыке. Сарти сочинил хоры в «древнегреческом вкусе», опираясь во многом на русскую церковную традицию хоровых концертов, которую знал довольно хорошо – он создавал музыку и непосредственно для церковных нужд. И их торжественно-серьезный облик в сочетании с русским языком на театральной сцене стал заметным достижением на пути формировании русской серьезной оперы.

С.И. Давыдов, будучи учеником Сарти, а также его пансионером на протяжении шести лет, был причастен к кругу общения композитора, — а в него также входили в том числе и многие литераторы, включая и Н.А. Львова. Идеи о связи древнегреческой музыки с русской наверняка неоднократно обсуждались в этом кругу, и Давыдов конечно о них знал. То же можно сказать и о другом русском композиторе Е.И. Фомине. Он не был учеником Сарти, но закончил Болонскую филармоническую академию у падре Мартини, а значит, был обучен в рамках той же традиции.

Как и Сарти, Фомин попытался воспроизвести звучание древнегреческой музыки в своей мелодраме «Орфей», созданной примерно в то же время, в 1791 году. Три хора решены очень необычно: в них звучат только мужские голоса, аскетичное одноголосие, ясная силлабичность, непривычные ладовые краски и гармонические обороты (включая энгармонизм). Кстати, использование именно жанра мелодрамы в обоих случаях имело, с одной стороны, вполне прагматическое объяснение – в России еще не существовало певческой школы достаточно высокого уровня для исполнения вокальных партий серьезной оперы, — а с другой, возводилось к манере исполнения трагедии древними греками, которые перемежали декламацию с музыкальными «вставками», о чем Сарти писал в упоминавшемся «Объяснении»: «Несомненно, что таковыми же краткими выходками Греки сопровождали свои речи; почему действующие лица, на Греческих феатрах, не принуждены были размерять речений своих по звукам музыкальным, но старались только говорить громко и пристойно, дабы их издалека могли слышать, и слышанное ощутить в действительном смысле речения. Желательно было бы, чтобы сии два Актера имели хороший басовый голос, а особенно Ираклия представляющий» [8, с. 4]. Текст не пропевался, «не размерялся по звукам музыкальным», то есть не искажался растягиванием слогов в вокальной мелодии, и, кажется, именно здесь, в сфере мелодрамы, происходило формирование русского речитатива.

Авторами и мелодрам, и трагедий были одни и те же люди, например, из-под пера Я.Б. Княжнина вышли не только «Дидона» или «Росслав», но и мелодрамы «Орфей» (с музыкой Е.И. Фомина), «Персей и Андромеда» и «Цирцея и Улисс» (обе с музыкой А.Н. Титова). И со временем оба эти жанра очень сблизились, в трагедиях первых десятилетий XIX века практически всегда присутствовали те же музыкальные номера, что и в мелодрамах – увертюры, антракты, хоры и балеты.

В трагедиях и мелодрамах, основанных на сюжетах из греческой мифологии, композиторы, как уже упоминалось, опирались на свои представления о древнегреческой музыке и даже пытались ее воспроизвести. В тех же спектаклях, где речь шла о национально-исторических сюжетах (пусть тоже в условно-мифологическом виде), было логично использовать музыку народно-песенной традиции, либо подражание ей. Многие авторы (например, Б.В. Асафьев в книге: [2, с. 56-57]) указывают, что эта музыка крестьянской среды постоянно звучала и в городе; в кругу Г.Р. Державина и Н.А. Львова она исполнялась, и развитая гетерофония традиционной русской песни (особенно западной и южной традиций), по свидетельству современников, очень впечатляла даже европейских

[3] Об этом подробно пишет Л.В. Кириллина в статье: Кириллина, Л., 2012, 12-41.

композиторов. Н.А. Львов в предисловии к сборнику русских народных песен писал: «Искусный нашего века музыкальный сочинитель нашел в наших протяжных песнях столько доброго и образ пения оных столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей» [6, с. 39]. В.В. Капнист также сообщает нечто похожее: Дж. Сарти, услышав, как в домашнем концерте поют хором «Высоко сокол летает», не мог поверить, что это народная песня. Для него позвали «нанятых гребцов», т.е. носителей народной традиционной культуры, и они повторили ее. Композитор был крайне удивлен, что «певцы, каждый особенно, не наблюдали в напеве своем определенных каждому голосу нот; но часто переменяли оные без нарушения общего единогласия в хоре» [10, с. 21-22].

Гетерофония русской традиции, где голоса относительно мобильны при общем целостном звучании хоровой фактуры, выглядела для Сарти как разработанное и искусное полифоническое многоголосие, а полифония была характерна для «высокого» стиля церковной музыки, и таким образом можно понять, почему идея о происхождении русской народной музыки от древнегреческой выглядела тогда достаточно правдоподобной. Этот момент нельзя недооценивать, ведь здесь, по сути, меняется стилевой статус музыки народно-певческой традиции: она, будучи генетически связанной с самой древней и благородной древнегреческой культурой, также несет в себе нечто глубокое, важное, исторически укорененное и поэтому подходящее для выражения серьезных идей на театральной сцене.

Хоры Сарти в «Начальном управлении Олега» к русской традиции отношение имеют только косвенное, через церковную музыку. Однако другие композиторы, создававшие музыку к спектаклю, ее как раз использовали, причем впрямую – уже в увертюре, написанной К. Каноббио, процитирована песня «Что пониже было города Саратова» — она есть в сборнике Н.А. Львова, но с другим текстом, где прославляется Петр I, и это конечно делало ее особенно уместной в «историческом представлении». В.А. Пашкевич в своей балетной музыке скорее стилизует русские песни, но в любом случае, оказалось, что «русские стихи по праву могут соседствовать со стихами Еврипида, а русский мелос — с подлинной античной мелодией и многозвучной гармонией (“парафонией”)» [5, с. 39].

После создания «Начального управления Олега» появление русской национальной оперы было вопросом времени. Своего рода катализатором стали события наполеоновских войн, повлекшие рост патриотических идей и, соответственно, востребованность патриотических сюжетов на театральной сцене: «Дмитрий Донской» В.А. Озерова (1807), «Пожарский, или Освобождение Москвы» М. Крюковского (1807), «Михаил, князь Черниговский» С.Н. Глинки (1808) и др.

Этот процесс осознания национального языка и культуры происходил не только в России, Л.А. Федоровская справедливо проводит параллели между музыкой к трагедиям, написанной С.И. Давыдовым и Л. ван Бетховеном примерно в одно время: «Подъем национально-освободительного движения в период наполеоновской агрессии породил общие явления в искусстве вовлеченных в войну стран. Характерной чертой того времени стало обращение к героическим темам и усиление национального элемента в искусстве. Поиски драматической выразительности в театральном творчестве русских композиторов вызывают параллель с творчеством Л. Бетховена этих лет, создавшего музыку к трагедии И.В. Гете “Эгмонт” (1810), к пьесе Коцебу “Афинские развалины” (1811) и другим сочинениям» » [10, с. 107].

На волне роста патриотических настроений и интереса к национально-историческим сюжетам в 1815 году появилась опера К. Кавоса «Иван Сусанин» на либретто князя А.А. Шаховского. Князь участвовал в наполеоновской кампании, и когда он вступил в Тверское

ополчение и отбыл на войну, театральная жизнь, по свидетельству П.Н. Арапова, замерла: он пишет, что в 1812 году «его отсутствие сделало некоторый промежуток в постановке новых пьес» [1, с. 217-218]. Хотя П.Н. Арапов называет Кавоса «первым композитором русской музыки» и хвалит партитуру «Ивана Сусанина», все же эта опера не заняла места родоначальницы русской оперной традиции. Дело, конечно, было не только в «неисторичном» счастливом окончании, ведь даже в трагедиях того времени вопреки жанровому обозначению нередко отсутствовали собственно трагические развязки. Сочинение Кавоса имело своим ориентиром традицию французской «оперы спасения» (разговорные диалоги, «вставной» характер хоровых номеров, довольно простые сольные вокальные номера и т.д.), либретто местами явно приобретало водевильный характер (который воплотился в куплетах «Пусть злодей страшится»), а значит, оно «не дотягивало» до уровня серьезной оперы. В «Иване Сусанине», музыку которого хвалят за «возвышенный склад музыки в целом и особо старательную отделку всех номеров оперы» [3, с. 297], возникает диссонанс серьезного содержания и водевильной легкой развлекательности, и это противоречие Кавосу преодолеть не удалось.

Картина в целом выглядит таким образом, что главным препятствием на пути появления серьезной русской оперы была итальянская опера-seria, а также отчасти французская tragedie lyrique со своим сильным устоявшимся жанровым каноном, развитыми средствами выразительности, непревзойденным вокалом и кругом идей и образов. Сюжеты опер-seria, их зрелищная эффектность и звуковая роскошь отлично отвечали надобностям российского императорского двора, создавая своего рода «театр власти», идеальный мир справедливых и благородных властителей, их верных соратников, благодарных подданных и поверженных врагов. И было гораздо проще просто импортировать целиком весь театр вместе с композиторами, художниками-декораторами, певцами и инструменталистами, чем развивать его в российских условиях. Собственно, поэтому долгое время придворный штат музыкальной части при российском императорском дворе укомплектовывался почти исключительно из иностранцев. И только после того, как в XIX веке трансформировалась сама опера-seria, оставив при этом блестяще обученных певцов, возникла возможность для развития национального музыкального театра.

В «Иване Сусанине» Кавоса есть уже многое из того, что составит признаки русской оперы в «Жизни за царя» Глинки: заметная роль хорового начала, опора на русскую народную традицию в хорах, «песенная» мелодика сольных вокальных номеров, переменность мажора и минора, образы рассудительного Сусанина, взволнованного мальчика-гонца (Алексея у Кавоса, Вани у Глинки) и т.д. Но опере, по словам исследователя, Кавос «не сумел сочетать воедино масштабность оперной формы (в ансамблях, финалах, увертюре) с легковесным музыкальным содержанием водевильных куплетов» [3, с. 298].

Очевидно, смешение «трагического» и «комического» в одном спектакле было шагом на пути формирования национальной оперы. Но комический элемент должен был исчезнуть вовсе, и осознать это творцам спектаклей помог, по всей видимости, именно жанр «трагедии с хором, пением и балетами». Жанровая «чистота» серьезного спектакля вместе с возраставшим значением музыкальной составляющей привели к той точке, где именно музыка стала главным выразительным средством – и в этот момент появилась опера «Жизнь за царя» М.И. Глинки.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Арапов П.Н. Летопись русского театра. СПб.: тип. Н. Тиблена и К°, 1861. 386 с.
2. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.

3. Грачев П.В. К.А. Кавос // Очерки по истории русской музыки. 1790-1825. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 283-305.
4. Друскин М.С. Театральная музыка // Очерки по истории русской музыки. 1790-1825. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 217-262.
5. Кириллина Л.В. Сарти, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской государственной консерватории, 2012. № 1. С.12-41.
6. Львов Н.А. Собрание народных русских песен с их голосами. М.: Музгиз, 1955. 350 с.
7. Насонов Р.А. «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: Московская гос. консерватория, 2008. С. 124–137.
8. Начальное управление Олега. [Партитура]. СПб.: Типография Горного училища, 1791. 81 с.
9. Соловьева Т,Н. «Опера спасения» // Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Т.4. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. С. 48.
10. Федоровская Л.А. Композитор Степан Давыдов. Л.: Музыка, 1977. 174 с.

**Сунь Мэнвэй**
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: stefanovitsch65@mail.ru

**Sun Mengwei**
Postgraduate Student
The Herzen State Pedagogical University

# СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ХОРОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ: СИНТЕЗ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И ЗАПАДНЫХ ФОРМ

Аннотация. В статье рассматриваются современные хоровые сочинения китайских композиторов сквозь призму синтеза национальных музыкальных традиций и западноевропейских жанровых форм. Анализируются произведения последнего десятилетия, демонстрирующие сочетание пентатоники и фольклорных мелодий с полифонией и композиционными техниками западной академической музыки. Отдельное внимание уделено тому, как китайские композиторы адаптируют жанры оратории, кантаты и мессы, наполняя их традиционными интонациями, тембровыми красками и музыкально-образными концептами, характерными для национальной культуры. В результате исследования выявлены основные методы интеграции китайского фольклора (пентатонических ладов, народно-песенного материала, элементов традиционной оперы) с западной хоровой техникой и крупными формами. Показано, что такие произведения не только расширяют выразительные возможности китайского хорового искусства, но и служат мостом между восточной и западной музыкальными традициями, создавая новые жанровые модели. Новизна работы заключается в комплексном рассмотрении хоровых опусов китайских авторов начала XXI века, их стилистических особенностей и культурно-эстетической значимости. Практическая ценность исследования состоит в обобщении опыта современных композиторов Китая в области вокально-хорового творчества, что может быть полезно дирижёрам, композиторам и музыковедам, интересующимся межкультурным взаимодействием в музыке.

Ключевые слова: китайская хоровая музыка, пентатоника, фольклор, полифония, кантата, оратория, месса.

# MODERN CHINESE CHORAL COMPOSITION: A SYNTHESIS OF NATIONAL TRADITIONS AND WESTERN FORMS

Abstract.This article examines contemporary choral compositions by Chinese composers through the lens of synthesizing national musical traditions with Western genre forms. It analyzes works from the last decade that demonstrate a combination of pentatonic scales and folk melodies with polyphony and compositional techniques of Western art music. Special attention is given to how Chinese composers adapt the genres of oratorio, cantata, and mass, infusing them with traditional motifs, timbres, and musical imagery characteristic of Chinese culture. The study identifies key methods by which Chinese folk elements (pentatonic modes, folk song material, elements of traditional opera) are integrated with Western choral technique and large-scale forms. It is shown that such works not only expand the expressive possibilities of Chinese choral art, but also serve as a bridge between Eastern and Western musical traditions, creating new genre models. The research novelty lies in the comprehensive consideration of choral works by Chinese authors in the early 21st century, their stylistic features and cultural-aesthetic significance. The practical

value of this study is in summarizing the experience of contemporary Chinese composers in the field of choral music, which may be useful for conductors, composers, and musicologists interested in cross-cultural interaction in music.

Keywords: Chinese choral music, pentatonic, folklore, polyphony, cantata, oratorio, mass.

## Введение

Хоровое искусство Китая начала XXI века представляет собой уникальное явление, в котором древние национальные традиции органично соединяются с современной европейской композиторской техникой. Китайская хоровая музыка прошла путь от копирования западных образцов к переосмыслению их в духе национальной традиции.

Следует отметить, что, несмотря на наличие отдельных исследований по истории становления хоровой музыки Китая в XX веке, проблемы анализа современных произведений остаются недостаточно раскрытыми. Настоящая статья призвана восполнить этот пробел, сконцентрировавшись на методе современной китайской композиторской школы, объединяющем национальное и западное.

Статья имеет музыковедческое и культурологическое значение, затрагивает вопросы национальной идентичности в условиях глобализации. [4]

Хоровая музыка пришла в Китай в начале XX века вместе с миссионерской и просветительской деятельностью. Влияние христианских гимнов различных конфессий на музыку китайских композиторов невозможно переоценить. Именно с ними китайцы познакомились с первыми образцами европейского хорового многоголосия.

Первым сочинением, явившем образец синтеза китайской поэзии и европейской жанровой формы стала оратория Хуан Цзы *«Песня вечного сожаления»* (1932). С тех пор взаимодействие китайского и европейского начал стало усиливаться.[5]

Уже к середине XX столетия китайские композиторы начали обращаться к крупным хоровым жанрам, стремясь наполнить их национальным содержанием. Ярким историческим примером служит кантата «Желтая река» (*«Хуанхэ»*) композитора Сянь Синхая (1939). Это произведение основывается на патриотических стихах и народных мелодиях, но написано по типу западной кантаты – с многочастной структурой, солистами, хором и оркестром. *«Желтая река»* закрепила жанр героико-патриотической кантаты в европейском стиле, но с использованием национального интонационного и вербального материала.[6]

После окончания войны в 1949 году, хоровая музыка в КНР развивалась под знаком освоения советской и европейской композиторской техники. Многие китайские композиторы обучались в СССР или у русских педагогов в Китае. Расцвет кантатно-ораториального жанра пришелся на 1950–1960-е годы, когда появилось несколько масштабных сочинений. Однако во время Культурной революции (1966–1976) наблюдался спад интереса к произведениям крупной формы. Новый подъем пришелся на конец 1970-х – начало 1980-х годов. Этот период характеризируется освоением уже авангардных европейских композиторских техник, соединением их с корневой национальной музыкальной системой. В тоже время намечается переход от простого заимствования – синтезу.

[4] Fu Yixi, Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol. The Influence of Guangdong Folk Music Elements on the Overall Style of Chinese Choral Works // Mahidol Music Journal. – Vol. 8, No.1, 2025. – Pp.115–124.

[5] Wang Qiang, Смагина Е. В. Художественная концепция оратории «Песня вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – №1 (92). – С. 105–113.Fu Yixi, Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol. The Influence of Guangdong Folk Music Elements on the Overall Style of Chinese Choral Works // Mahidol Music Journal. – Vol. 8, No.1, 2025. – Pp.115–124.

[6] Fu Yixi, Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol. The Influence of Guangdong Folk Music Elements on the Overall Style of Chinese Choral Works // Mahidol Music Journal. – Vol. 8, No.1, 2025. – Pp.115–124.

На рубеже XX–XXI веков в Китае сложилась своя композиторская школа, представители которой владеют современными гармонией и полифонией, пишут музыку, используя сложные формы. Жанры оратории, кантаты, мессы воспринимаются не шаблонно, а как формы, способные вместить национальное содержание. Таким образом, происходит своего рода *«оксюморонное»* сочетание: композиторы стремятся, с одной стороны, следовать жанровой логике оратории или месс (наличие определённых частей, драматургия, работа с хором как с носителем идеи), а с другой – насытить их чисто китайским колоритом.

Примером нового подхода к жанру может служить переосмысление жанра оратории, изначально связанному с христианской литургической традицией. В отличие от упомянутой оратории Хуан Цзы (1932), современные образцы жанра значительно разнообразнее по тематике и стилю. Так, в 2018 году Тань Дунь представил своё монументальное произведение *«Будда-страсти»* (Buddha Passion) – буддийскую ораторию, средствами музыки описывающая шесть эпизодов жизни Будды. Уже заявленное в названии смешение западного и восточного реализовано материалом, сочетающим европейскую композиторскую технику и китайский интонационный и вербальный материал. В *«Будда-страстях»* использованы древние буддийские песнопения, национальные инструменты наряду с симфоническим оркестром, и одновременно применены сонористика и алеаторика. Жанр оратории органично воплощен в синтезе западной и китайской традиции.[7]

Также активно развивается жанр кантаты, обретя собственные инвариантные черты. В ней наблюдаются два направления: новаторское (стремление к поиску новых, зачастую авангардных средств выразительности) и охранительно-традиционное (бережное включение элементов древней музыкальной культуры). К первому направлению можно отнести произведения, тяготеющие к симфонизации кантаты, усложнению фактуры, конструированию сложной формы произведения. Ко второму – кантаты, опирающиеся на формы народного и исторического музыкального театра и эпоса. В обеих линиях западное влияет на китайское: либо через композиторскую технику, либо через саму структуру жанра, – но при этом китайское начало сохраняется и активно развивается.[8]

Что касается мессы – жанра католической службы – то в китайской музыке он не получил столь широкого распространения, как кантата или оратория, что объясняется религиозно-культурной спецификой. Однако отдельные примеры обращения к форме мессы заслуживают упоминания. Ещё в начале XX века под влиянием миссионеров в Китае появились первые переводы латинских гимнов и попытки исполнять европейские мессы силами китайских хоров. В наше время авторы пишут мессы предназначенные для концертного исполнения, не имеющие литургической жизни. Существуют, например, сочинения, в которых канонический латинский текст мессы (Kyrie, Gloria и т.д.) звучит в сопровождении национальных инструментов, либо, наоборот, в рамках формы мессы подаются тексты конфуцианских или буддийских молитв. Такие опыты остаются единичными, но показательными: они свидетельствуют о стремлении китайских композиторов освоить все формы мировой музыки, придав им собственное содержание.[9]

Ключевым аспектом синтеза национального и западного в китайской хоровой музыке является использование пентатоники. Пятиступенный лад (гун, шан, цзюэ, чжи, юй

[7] Wang Qiang, Смагина Е. В. Художественная концепция оратории «Песня вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – №1 (92). – С. 105–113.
[8] Ли Юэхэ. Выразительные возможности современной китайской хоровой музыки на примере кантаты Цинь Сяна «Нанкинский плач» // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2024. – №3 (16). – С. 57–71.
[9] Fu Yixi, Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol. The Influence of Guangdong Folk Music Elements on the Overall Style of Chinese Choral Works // Mahidol Music Journal. – Vol. 8, No.1, 2025. – Pp.115–124.

– в китайской терминологии) исторически лежит в основе фольклора. В европейской музыке пентатоника тоже известна как элемент колористики (импрессионизм). Китайские же авторы рассматривают пентатонику как естественный «язык» мелодии, который можно сочетать с западной гармонией и полифонией. Композиторы либо заимствуют готовые народные напевы, либо сочиняют новые темы в пентатонном строе. Например, в хоровой пьесе «Цветы утром и при луне» для женского хора (исполняется Хором девушек Линнань) мелодия полностью основана на традиционном гуандунском пятизвучии. Она протяжная, напевная, со специфическими интонационными оборотами южно-китайского фольклора. Несмотря на новую авторскую гармонизацию, в ней сохраняется плавность и изящество народной кантилены. В этой пьесе использование пентатоники и характерной мелизматики позволило прочувствовать уникальный колорит народной музыки Гуандуна. Таким образом, композитор добивается слияния народной интонации с хоровой фактурой: голоса двигаются в западноевропейской строфической форме, но звуковой материал – исконно китайский.[10]

Интеграция фольклора проявляется не только в выборе ладов, но и в ритмике и метрике произведений. Народная музыка богата разнообразными размерами и ритмическими рисунками, часто отличающимися от привычных европейских метров. Так, в детской хоровой пьесе «Колыбельная из Ливаня» (авторская обработка гуандунской колыбельной, исполняемая Детским хором района Ливань) применён необычный для колыбельной размер 12/8, придающий музыке покачивающийся характер, схожий с европейским жанром сицилианы. В хоре этот ритм звучит весьма энергично, почти танцевально, что необычно для жанра колыбельной. Богатство ритмов делает произведение более многослойным. В хоровой пьесе «Макао в былые дни», основанной на кантонской городской песне, – хор поёт попеременно в двухдольном, трёхдольном и четырёхдольном метрах, имитируя смену сцен, как в театральном представлении. Такие приёмы ритмического варьирования, с одной стороны, обогащают музыку с точки зрения динамики и драматургии (внося элементы сюжета, движения), а с другой – происходят из народной практики (в традиционных песнях Юга Китая нередки чередования ритмов).

Следующий важный момент – многоголосие и полифония в современных хоровых композициях. Западная традиция многоголосного хорового пения насчитывает столетия, в то время как в Китае многоголосие не было характерно для древней музыки. С начала XX века китайские композиторы овладели полифоническим стилем и стали широко применять его. Полифония в китайских сочинениях зачастую сочетается с народными мелодиями: композиторы раскладывают пентатонную тему на несколько голосов, обогащают ее посредством использования имитаций, канонов и контрапунктов. В ряде сочинений последних лет, так же как и в жанре оратории, в партитуру произведений проникают авангардные приемы письма в соединении с традиционными китайскими формулами. В кантате Цинь Сяна «Нанкинский плач»(1997) – одном из значимых сочинений на тему исторической памяти – композитор использует кластеры и элементы алеаторики, добиваясь эффекта скорби. Эти средства заимствованы из арсенала европейской музыки второй половины XX века. Однако параллельно в партитуре присутствуют традиционные китайские приёмы, например, характерная для пекинской оперы вокальная интонация «цзицзифэн» (особый скороговорный распев). В результате столь смелого смешения стилей происходит, по выражению исследователей, *«обоюдное расширение жанра»*: кантата вбирает и переплавляет исторически и эстетически дальние влияния, оставаясь при этом цельным художественным произведением. В *«Нанкинском плаче»* полифоническая

[10] Ли Юэхэ. Выразительные возможности современной китайской хоровой музыки на примере кантаты Цинь Сяна «Нанкинский плач» // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2024. – №3 (16). – С. 57–71.

фактура (переклички хоровых групп, полиритмия, многослойные звучания) служит передаче драматизма событий, а фольклорные элементы (интонации народного плача, речитативные мотивы) придают музыке национальный характер и эмоциональную искренность.[11]

Другим путём интеграции национального колорита становится использование тембров традиционных инструментов: эрху, пипа, губные органчики шэн, барабаны и гонги. Инструментальное сопровождение расширяет тембровую палитру произведения, мгновенно переносит слушателя в пространство китайской культуры, даже если форма произведения остаётся западной. В кантате «Стихи о Мулань» (2006) композиторы Ши Фу и Чэнь Цзяхай прямо указали жанр как «национальный симфонический хор». Это произведение основано на древней легенде о Мулань (женщина-воине) и сочетает трёхчастную драматургию европейской кантаты с музыкальным материалом пекинской оперы (жанр юйцзюй провинции Хэнань). Музыка «Стихов о Мулань» соединяет мелодику и ритмику (барабаны, гонги) оперы юйцзюй с европейской гармонией. Три крупных раздела, соответствующие эпизодам легенды (Мулань дома, Мулань на войне, Мулань возвращается) исполняются *attacca*. Кантата сочетает признаки европейской одночастной кантаты (драматическое развитие, крупная симфоническая форма) и жанровые особенности национальной китайской оперы. Сходным образом в кантате «Борьба горы Тушань с наводнением» (на сюжет древнего мифа, композитор У Цуцзян) жанровая основа близка к советской кантате с её повествовательностью, симфонизацией развитой оркестровой партии с ярко национальным легендарным сюжетом.[12]

Приведённые примеры подтверждают, что именно синтез национальных и европейских элементов стал определяющей чертой современной китайской хоровой композиции. Он осуществляется на разных уровнях: ладовом (пентатоника и классико-романтическая тональность или современная атональность), мелодическом (народные темы и оригинальные темы в западной традиции), фактурном (гетерофония и унисонное пение и полифония), инструментальном и тембровом (народные инструменты и симфонический оркестр), жанрово-формальном (традиционные песенные циклы или оперные сцены и ораториально-кантатные формы). Авторы последнего десятилетия стали, образно говоря, мастерами гибридных жанров, создавая произведения на стыке культур. Такая музыка резонирует как с локальной, так и с глобальной аудиторией, что доказано успешным исполнением китайских хоровых произведений на международных конкурсах и фестивалях. Например, кантаты и хоры на народные темы из провинций Гуанси, Гуйчжоу, Гуандун исполняются не только внутри страны, но и за рубежом. Они понятны поликультурной публике благодаря своей яркой самобытности и одновременно понятной универсальной форме. Они сохраняют и развивают культурное наследие при помощи новых композиторских техник и одновременно служат целям межкультурного обмена.[13]

В последние 10–15 лет в китайском хоровом творчестве наметилось несколько интересных тенденций, свидетельствующих о дальнейшем углублении синтеза культур. Одна из таких тенденций – обращение к экологической тематике и философским вопросам. Композиторы вдохновлены темами природы, вселенской гармонии, черпая вдохновение из даосских, буддийских идей, выражая их через универсальные кантатно-ораториальные

[11] Chen Yi. 陈怡. Интеграция китайских и западных традиций в творчестве композитора (биографическая справка) // Википедия: [Электронный ресурс] – режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Chen_Yi (дата обращения: 20.10.2025.
[12] Там же.
[13] Tan Dun. Buddha Passion. – G. Schirmer/Wise Music Classical, 2018. – (программные примечания и синопсис произведения).

формы выражения. Можно говорить о появлении своеобразных «хоровых поэм» на экологические сюжеты. Тембровая палитра при этом расширена за счёт звучаний записи природы, перкуссионных эффектов и др. Такие произведения продолжают традицию синтеза: древняя восточная философия, национальные образы природы (горы, реки, птицы – частые образы китайской поэзии) соединяются с современными музыкальными технологиями и формами.

Другая тенденция – активное участие молодых композиторов и региональных авторов, стремящихся актуализировать локальный музыкальный материал. Мы рассмотрели выше пример с использованием элементов гуандунской музыки. Аналогично, в разных провинциях Китая создаются хоровые мини-кантаты на основе местного фольклора: монгольские, тибетские, уйгурские, мяо и др. Эти сочинения часто строятся как сюиты или сценические кантаты, где череда народных песен связана общей идеей. Западная хоровая фактура позволяет объединить разнородные песни в единое художественное целое, оформленное по законам драматургии. Таким образом, полифоническое хоровое письмо стало для китайских композиторов инструментом обработки и сохранения фольклора. Народные мелодии получают новую жизнь и звучат не только в среде бытования, но и в концертных залах, что способствует сохранению нематериального культурного наследия.[14]

Отдельно стоит отметить роль музыкального языка. Помимо собственно музыкальных средств, композиторы экспериментируют с языковым материалом: помимо литературного китайского языка (путунхуа) в текстах хоров часто используются диалекты, древние поэтические тексты, а иногда и латинский язык (например, в тех же «мессах» или при цитировании католических гимнов). Это придаёт произведениям особый колорит. Например, хоры на кантонском диалекте имеют иную фонетику и ритмику слов, что напрямую отражается в музыке – появляются непривычные ритмические акценты, мелодические интонации. Композиторы учитывают эти особенности при сочинении вокальных партий, добиваясь аутентичности звучания. В то же время использование нескольких языков в одном произведении (например, чередование латинских фраз с китайским текстом) может нести и символический смысл – диалога культур.

Таким образом, современная китайская хоровая композиция развивается как поле полистилистических поисков и межкультурного диалога. Авторы свободно оперируют разнотипными элементами, создавая новые синтетические жанровые формы. Это свидетельствует о зрелости национальной композиторской школы и об открытости китайского музыкального искусства к восприятию глобального опыта. Китайские композиторы овладели богатейшими выразительными возможностями европейской хоровой музыки, творчески соединив их с национальными певческими традициями. Сами жанры при этом претерпевают изменения: кантата становится то симфонической по масштабу, то камерной, оратория может основываться на буддийской притче, месса – превращаться в светский концерт. Этот процесс можно рассматривать в русле общемировой тенденции размывания жанровых границ и поиска новой идентичности академической музыки в XXI веке. Китайский опыт в данном случае уникален тем, что в нём сплавлены столь далекие исторически и географически пласты – древняя восточная культура и европейская музыкальная классика.

**Заключение**

Современные хоровые сочинения китайских композиторов демонстрируют целостную картину синтеза национальных традиций и западных форм, являясь результатом длительного эволюционного процесса. Анализ подтверждает, что пентатоника, фольклорные интонации и полифоническое письмо сосуществуют в них неразрывно,

[14] Fu Yixi, Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol. The Influence of Guangdong Folk Music Elements on the Overall Style of Chinese Choral Works // Mahidol Music Journal. – Vol. 8, No.1, 2025. – Pp.115–124.

дополняя друг друга. Если в первой половине XX века китайские авторы лишь перенимали европейские жанры (ораторию, кантату), то сегодня они выходят далеко за рамки канона, создавая новые художественные синтезы. Сохранение национальной специфики при единстве с общемировыми музыкальными тенденциями – характерная черта китайской академической музыки.

Основные выводы исследования можно сформулировать следующим образом: (1) Китайская кантатно-ораториальная музыка прошла уникальный путь становления, вобрав в себя достижения национального хорового искусства и открытия западной композиционной техники. Исторически жанр кантаты сыграл особую роль в духовно-патриотическом воспитании и сохраняет её поныне. (2) Современные китайские композиторы успешно освоили полифонию и сложные формы, творчески трансформировали их, внедрив пентатонные ладовые обороты, народные мелодии, ритмы и тембры. Это привело к появлению оригинальных произведений, где национальное и иностранное начала взаимно усиливают друг друга. (3) Сопоставление с классическими западными образцами жанров (например, с баховской ораторией или кантатами русских и советских композиторов) показывает, как сходство (общая форма, роль хора, драматургия), так и различия – прежде всего в звуковом облике музыки за счёт иного интонационного материала. (4) Новизна многих китайских хоровых сочинений заключается в полистилистике и смелом экспериментировании: соединение авангардных композиционных приёмов (алеаторики, сонорики, кластерной гармонии) с традиционными мотивами и сюжетами. Это свидетельствует об инновационном потенциале китайского хорового искусства на мировом уровне.

Практическая значимость выявленных тенденций состоит в том, что они указывают пути для дальнейших исследований и творческих экспериментов.

В заключение подчеркнем, что синтез национальных традиций и западных форм в хоровой музыке Китая – это не эклектичное смешение, а закономерный результат исторического развития, уникальный путь, пройденный китайской культурой в XX–XXI веках. Современные китайские хоровые композиции, укорененные в многовековой традиции, говорят на универсальном языке мирового музыкального искусства. Их успех и значимость подтверждают неисчерпаемые возможности творческого диалога Востока и Запада в музыке. Перспективы дальнейших исследований видятся в углублённом анализе отдельных композиторских почерков, в изучении восприятия китайских хоровых произведений на международной сцене, а также в рассмотрении влияния китайского опыта на хоровую музыку других стран. Таким образом, проблема, поставленная в начале статьи, – как сочетаются национальные традиции и западные формы в современной хоровой композиции Китая – получила своё разрешение через выявление конкретных механизмов этого синтеза и оценку его художественных результатов.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Ли Юэхэ. Выразительные возможности современной китайской хоровой музыки на примере кантаты Цинь Сяна «Нанкинский плач» // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2024. – №3 (16). – С. 57–71.
2. Wang Qiang, Смагина Е. В. Художественная концепция оратории «Песня вечного сожаления»: к вопросу о синтезе слова и музыки // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – №1 (92). – С. 105–113.
3. Fu Yixi. Sathit Thimwatbunthong, Nuttika Soontorntanaphol. The Influence of Guangdong Folk Music Elements on the Overall Style of Chinese Choral Works // Mahidol Music Journal. – Vol. 8, No.1, 2025. – Pp.115–124.

4. Li Yajun. Обсуждение кантаты У Цуцзяна «Борьба горы Тушань с наводнением» // Теория литературы и искусства и критика (Китай). – 2013. – №4. – С.133–136.
5. Tan Dun. Buddha Passion. – G. Schirmer/Wise Music Classical, 2018. – (программные примечания и синопсис произведения).
6. Chen Yi. Интеграция китайских и западных традиций в творчестве композитора (биографическая справка) // Википедия: [Электронный ресурс] – режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Chen_Yi (дата обращения: 20.10.2025.
7. Зайцева М. Л. Homo synaesthesis: особенности эстетического восприятия и художественного мышления / М. Л. Зайцева // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17, № 2. – С. 1022-1027. – EDN PDATLL.
8. У С. Дидактические принципы развития у китайских школьников способности восприятия музыки / С. У, М. Д. Корноухов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2025. – Т. 8, № 5. – С. 19-27. – EDN JTUBVR.

**Байазиди Нассер**
аспирант кафедры теологии, культуры и искусства
Института медиа и социально-гуманитарных наук
ФГАОУ ВО «Южно-Уральский государственный университет»
e-mail: nasserbayazidi@gmail.com

**Bayazidi Nasser**
graduate student of the Department of Theology, Culture and Art
Institute of Media and Social and Humanitarian Sciences
South Ural State University

# ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИТУАЦИИ ИРАНСКОГО КУРДИСТАНА В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования и первоначального развития культурно-художественной ситуации в Иранском Курдистане в период между двумя мировыми войнами (1914-1945 гг.). Цель исследования - проанализировать становление и эволюцию культуры и искусства в курдском регионе Ирана, начавшиеся после Конституционного движения (1905-1911) и продолжавшиеся в условиях политических и социальных изменений межвоенного времени. Указанный период представляет собой переходный этап, характеризующийся постепенной стабилизацией и институционализацией курдской культурной и художественной деятельности.

Ключевые слова: Первая мировая война, вторая мировая война, Иранский Курдистан, культурно-художественная культура.

# THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE CULTURAL-ARTISTIC SITUATION IN IRANIAN KURDISTAN DURING THE INTERWAR PERIOD

Abstract. This article examines the process of formation and initial development of the cultural-artistic situation in Iranian Kurdistan during the period between the two World Wars (1914 -1945). The aim of the research is to analyze the establishment and evolution of culture and art in the Kurdish region of Iran, which began after the Constitutional Revolution (1905-1911) and continued under the political and social changes of the interwar era. This period represents a transitional stage characterized by the gradual stabilization and institutionalization of Kurdish cultural and artistic activity.

Keywords: World War I, World War II, Iranian Kurdistan, Cultural and Artistic Situation.

**Введение.** Курды традиционно остаются национальным меньшинством в четырёх государствах - Турции, Иране, Ираке и Сирии - и по этой причине на протяжении всей новейшей истории подвергались политическому, социальному и культурному угнетению со стороны центральных властей этих стран. Централизованные модели государственного управления, характерные для данных режимов, сводили курдов к статусу граждан второго сорта. Любые проявления политической, социальной или культурной активности курдского населения, не соответствующие официальным установкам, нередко интерпретировались как сепаратизм, радикализм или терроризм. При этом сама курдская культура зачастую рассматривалась в рамках официальной идеологии как вторичная или подчинённая форма доминирующей национальной культуры.

Но курды в Иране являются крупнейшим этническим меньшинством после азербайджанцев [1] и считаются одной из древнейших автономных групп, играющих

важную роль в историческом и культурном развитии страны. Они сыграли важную роль в социальных и политических процессах на Ближнем Востоке в XX веке. Курды являются одним из крупнейших и наиболее политически и культурно значимых народов Западной Азии [2].

Культурная и художественная деятельность иранских курдов начала формироваться и развиваться в постконституционный период (1905-1911 гг.). Именно в это время впервые была записана курдская музыка, открыта первая курдская школа, поставлен первый спектакль на курдском языке, а также проведены театральные постановки на персидском языке в других регионах. В этот же период появились первые курдские печатные издания на курдском языке. После вступления антигитлеровской коалиции в Иран и свержения режима Реза-шаха Пехлеви в 1941 году, курды приступили к созданию Жизни Курдистана (Ж.К), которая в 1943 году стала первой современной неплеменной политической организацией иранских курдов. В преддверии провозглашения Республики Махабад партия получила официальное название - Демократическая партия Курдистана [3]. В условиях относительной политической либерализации 1941-1946 годов курдское сообщество активно включилось в культурную и художественную деятельность, в том числе в издание многочисленных газет и журналов на курдском и персидском языках. Указанный период можно рассматривать как краеугольный камень в процессе формирования современной курдской культуры и искусства. Он также ознаменовался усилением политического, социального и культурного самосознания курдского населения Иранского Курдистана, что позволило перейти от нестабильности к относительной институционализации.

**Обзор литературы.** История изучения курдов в России началась со времен Екатерины Великой и развивалась с началом и расширением войн между Россией и Персией и Россией и Османской империей [4]. И это актуально в языковой, культурной и политической сферах в России. основателю русского курдоведения П. И. Лерху в организации и публикации его исследований по истории, этнографии, филологии и курдскому языку, а также в приобретении для АМ курдских исторических, литературных рукописных памятников и фольклорных текстов [5] и тогда большую помощь в развитии курдеведии оказали профессора Н.Я. Марр, И.А.Оребли и В.Ф.Минорский. Особая роль в изучении курдов, их языка и культуры принадлежит акад. И. А. Орбели - родоначальнику советского курдоведения и организатору ленинградской школы курдоведов [5]. После Великой Октябрьской революции курдоведение было представлено в ИВ Ф.Б. Ростопчиным - автором первой «Библиографии по курдской проблеме». А курдоведие активизировались во время Второй мировой войны. После назначения И. А. Орбели заведующим Ленинградским отделением ИВ начинается новый этап развития курдоведения, его в состав этой группы вошли и молодые иранцы Дж. С. Мусаелян и Э. И. Дементьева. Затем в аспирантуру по истории и языку курдского народа были приняты Саид Азиз Шамзини, Джалил Джалилов, Максим Хамоян, Карим Эйюби, Зарэ Юсупова и И. А. Смирнова, Ордихан Джалилов. Отметим в хронологическом порядке труды ученых, внесших значительный вклад в изучение обозначенной проблемы на протяжении второй половины XX- нач:

Лерха П.И. *«Исследования об иранских курдах и их предках - северных халдеях* (1857); Минорский. В.Ф. Курды. Заметки и Впечательная (1915); Ияс А.И. Поездка по Северному персидскому Курдистану (1915); Аристова. Т.Ф. Курды Ирана (Историко-этнографический очерк) (1954); Аристова. Т.Ф. Курды. Язык и литература (1957); Аристова. Т.Ф. Очерк культуры и быта курдских крестьян Ирана (1958); Вильчевский О.И. Мукринские курды (Этнографический очерк) (1958); Вильчевский О.И. Курды. Введение в этническую историю курдского народа. (1961); Лазарев М.С. «Курдистан и курдская проблема (90-е годы XIX века - 1917 г.) (1964); Лазарев М.С. «Курдский вопрос (1891-

1917)» (1972); Гасратян М.А. Лазарев М.С. Мгоян. Ш.Х. Курдское движение в новое и новейшее время (1987); Лазарев М.С. «Империализм и курдский вопрос (1917-1923)» (1989); Жигалина. О.И. Национальное движение курдов в Иране (1918 - 1947 гг.) (1989); Жигалина О.И. курды иранской провинции Керманшах накануне в период первой мировой войны (2008); Магомедханов В.М. Иранский Курдистан в политике СССР во второй половине 1930-1940-х гг. Вертяев. К.В. Иванов С.М. Курдский национализм: история и современность. (2018)

**Метод.** В качестве основного метода исследования используется культурологический подход, основанный на анализе диалектического взаимовлияния общества и культуры. Поскольку культура выступает как социальная категория, в данном исследовании осмысливается проблема культуры и искусства в непосредственной связи с историческим развитием и социальными движениями.

**Период от Первой мировой войны до Второй мировой войны(1914-1945гг).** С захватом Тегерана конституционалистами (1909) _ Иран переживает период политической нестабильности и системного хаоса [6], а с другой стороны, с присутствием османских и российских войск на территории Ирана во время Первой мировой войны, Иран и Курдистан оказываются в хаосе и беспорядке во всех отношениях (1909-1920) [7]. С революцией в России, Иран постепенно достигает политической и социальной стабильности. Выдающийся иранский поэт Малек Аш-Шоара Бахар охарактеризовал Октябрьскую революцию как «политическое чудо» для Ирана, подчёркивая её значение как события, ознаменовавшего окончание разрушительного воздействия Первой мировой войны на территорию страны [8].

Этот период связан с присутствием османских войск в Иране и восстанием курдского движения Турции против них под руководством Абдулраззака на границе Турции и Ирана. Абдулраззак - один из лидеров турецких курдов, который восстает против Турции и под предлогом союза с Российской империей входит на территорию Ирана [9].
После проникновения Абдулраззака в Хой, 4 ноября 1913 года в городе Хой на средства самих курдов открывается первая курдская школа. Программа школы включала изучение литературы и русского языка, а курдский язык преподавался с русским алфавитом. При школе также открылась небольшая клиника. Общее число учеников школы составляло 29 человек. Открытие школы в Хое вызвало резкую реакцию турецких властей и духовенства, а губернатор Хоя подверг преследованию тех, кто участвовал в строительстве школы. Турки, будучи под влиянием этого события и желая предотвратить влияние России, начали строить школы в Турецком Курдистане [9]. Османская империя также в этот период открывает школы на османском турецком языке, например, в городе Ушнавие.

С отъездом Абдула Раззака в Россию, Симко открывает курдскую школу в хой Библиотека создается при поддержке семей Бадрхан и шейха Убайдуллы Нехри. Эта школа продолжала свою деятельность до 1914 года [10].

В период 1914-1917 годов, на фоне Первой мировой войны и вооружённого противостояния между Османской и Российской империями, в регионе произошли значимые события. Проосманскими джихадистскими формированиями были убиты российский консул в Махабаде Александр Аяс, известный своей коллекцией фотографий мукринский рнгионе, а также видные курдские деятели - поэт шейх Баба Барзанджи, Мохаммад Хусейн Хан мукринский Сардар, правитель Букана, и Мохаммад Хан, правитель города Банех [10]. В то же время города Сенендедж и Керманшах находились под контролем демократических и социалистических сил, на фоне продолжающейся борьбы между российскими и османскими войсками. В этом контексте следует упомянуть создание временного правительства Кума и Западного Ирана (правительства Мухаджиров), сформированного при поддержке Германии, а затем Османской империи, во главе с Мирзой

Сулейманом Искандари и Низамом ал-Салтане [11]. В то же время, русские войска под командованием генерала Николая Баратова 11 февраля 1916 года захватывают Керманшах, но после Октябрьской революции покидают город. В это время Абулкасым Лахути, который служил в Жандармерии (сочетание полиции и пограничных войск), а также, находясь среди армейских сил царской России, общается с революционными элементами и большевиками. Абулкасым Лахути - поэт, писатель и политик, в этот период издает газету «Бистун» на персидском языке. Под влиянием и при сотрудничестве с революционными солдатами он создает первую коммунистическую партию Ирана под названием «Фирка-е Каргар» (рабочая группа), что считается важным событием этого периода. После разгрома социалистических и демократических сил в Сенендедже школы Ахмадия и Иттехад, ранее функционировавшие как начальные, были преобразованы в средние учебные заведения. В 1923 году в регионе официально начало работу Министерство образования, что ознаменовало институционализацию системы школьного образования [8].

С началом Октябрьской революции в Иране и Курдистане возникают новые народные движения, среди которых можно отметить социалистическое восстание в Джангале под руководством Мирзы Кучек-хана Джангали (1920) и восстание шейха Мохаммада Хиябани (1920). В это же время, а также после них, Исмаил Ага Симко, Зная о Севрском мирном договоре (1920), стремился к независимому Курдистану и хотел диктовать свою волю другим племенам, стремится с их поддержкой (включая шейха Мохаммада Хиябани) захватить западные районы Ирана [12].

В 1922 году Исмаил-хан Симко, объявляет себя лидером «независимого Курдистана» и провозглашает создание государства «Независимый Курдистан». В этом государстве была разработана конституция и учреждена официальная газета «Курдистан» [12].

Также в этот период (1917-1927) в провинции Курдистан происходит множество восстаний против центрального правительства, включая восстание Сардара Рашид-хана. В это время, под влиянием этих событий, курдский поэт и певец Сейид Али Асгар Курдистани записывает свои первые песни на курдском языке в сотрудничестве с известным конституционалистским поэтом Арефом Казвини. Последний был сослан в Сенендедж на год центральными властями [13].

В этот период, накануне Второй мировой войны, в Иранском Курдистане началось развитие периодической печати. В 1918 году в Керманшахе начала выходить газета *«Понимание истины»*. В 1922 году в Санандадже издавалась газета *«Наме-е Курдистан»* на персидском языке. В последующие годы в Керманшахе появилось несколько изданий: газета *«Кокаб-е Гарб»* (1925), *«Керманшах»* (1927), а также журналы *«Кокаб-е Дерахшан»* (1927) и *«Охват»* (1928), что свидетельствует о растущей активности в сфере культурной и общественно-политической журналистики региона [14].

До 1940 года в Мукринском районе[15] существовало одно центральное учебное заведение и 14 начальных школ. Города, такие как Саккез, Бане, Сардешт, Биджар, до 1944 года даже не имели центрального учебного заведения. В Сенендедже существовало две центральные школы. В 1940 году 80% населения Керманшаха были неграмотными. Из 41 357 женщин только 4 391 умели читать и писать, а из 47 265 мужчин - только 16 838. В Иламе неграмотность составляла 100% [15].

В 1925 году Реза-Шах становится шахом, и его приход к власти сопровождается подавлением курдских племен, выступавших против него в Иране. Полагаясь на армию, он продолжает свою политику централизации, основанную на традиционно-племенной системе. Он стремился разоружить курдские племена и заставить их осесть. В этот период даже численность курдов в городах сокращается В [16]. Последствии, в рамках политики

[15] Юг провинции Западный Азербайджан

иранской модернизации, курдский язык и элементы курдской культуры подверглись запрету и систематическому вытеснению из публичной и образовательной сферы.

Однако, Реза-хан помимо репрессий власти, позиционирует себя как символ модернизации Ирана и стремится сделать иранское общество более западным с культурной точки зрения. В этом же направлении в этот период образование получает значительное развитие по сравнению с предыдущим. В 1930 году около 55 960 учеников обучались в 648 начальных школах, частных интернатах, религиозных медресе и школах иностранных миссий. Высшее образование в 1930 году охватывало около 300 студентов в шести современных и нерелигиозных учебных заведениях - медицинском, сельскохозяйственном, педагогическом, юридическом, литературном и политических науках, которые позже были объединены в Тегеранский университет [17].

Общий уровень социального и культурного развития Курдистана в этот период не мог двигаться вперед из-за отсталости и патриархального производства, но именно в этот период начинается урбанизация Курдистана (1930-1940).

С вступлением союзнических войск в Иран в 1941 году императорская армия была выведена с территории Курдистана, что открыло возможность для формирования первых курдских общественно-политических организаций [18]. В этот период начали свою деятельность такие структуры, как Молодёжная организация и Общество «Жизнь Курдистана» (Ж.К.). Молодёжная организация возникла автономно под влиянием курдской газеты армянских курдов «Рйа Тазе», доставленной в Иранский Курдистан Советским Союзом, а также под воздействием идеологии и организационных форм комсомола Коммунистической партии Советского Союза (с 1941 года), официально став её молодёжным отделением в 1943 году. Ж.К. была основана также в 1941 году [19].

Обе организации стали первыми современными неплеменными движениями в Иранском Курдистане, инициировавшими культурные мероприятия, общественные встречи, издательскую деятельность и популяризацию политической активности среди курдского населения. Ж.К. незамедлительно приступила к изданию собственного печатного органа - газеты «Ништиман» («Родина»), редактором которой стал Абдул Рахман Забихи, один из ведущих деятелей организации. В этот же период была поставлена первая курдская театральная пьеса - *«Салах ад-Дин»*, автором которой выступил Кази Мухаммед [20]. В Керманшахе была создана первая театральная группа под названием «Армянская театральная коллегия» под руководством Мирзы Таги-хана Рахбара. Коллектив поставил пьесу *«Наполеон»* в постановке Голамреза Парсы, а в 1944 году представил на сцене спектакль *«Принудительный врач»* [21].

В сентябре 1945 года, (ж.к)- Жизнии Курдистана, превратилась в широко распространенную политическую организацию, имеющую членов и организации во всех городах и регионах Курдистана и до создания Республики Махабад, лидерами Жизни Курдистана (Ж.К) была основана Демократическая партия Курдистана, которая стремилась к созданию курдского государства, а также созданию и распространению курдской культуры. В этот период выходил журнал *«Курдистан»* - литературное издание Демократической партии Курдистана, публиковавшееся на фарси и курдском языках, а также журналы *«Хавар»* и *«Хавари Курд»*, основанные в 1945 году [18].

**Заключение**. После Конституционной революции (1909-1911 гг.), в которой курды не сыграли значительной роли, они стали активными участниками политического, социального и культурного развития Ирана в межвоенный период (1914-1945 гг.). Одним из факторов, повлиявших на усиление курдского присутствия, стало ослабление центральной власти в Тегеране и наличие в Иранском Курдистане конкурирующих внешних сил - в частности, Российской империи, а впоследствии Советского Союза. Именно в этот период началось формирование первых культурных центров иранских

курдов в их современном виде - сначала в рамках племенной структуры, а затем с выраженным национальным измерением. С вступлением в Иран антигитлеровской коалиции и падением режима Реза-шаха в 1941 году, а также с образованием общества «Ж.К.» и под его влиянием, массовая культура и искусство иранских курдов вышли на новый уровень развития. Таким образом, процесс становления и роста курдской политической активности, общественных институтов и культурной самореализации в Иранском Курдистане в период между двумя мировыми войнами способствовал формированию устойчивой курдской культурной идентичности и её консолидации в рамках как иранского, так и более широкого регионального контекста.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Аристова Т. Ф. Курды. Язык и литература // Народы Передней Азии. - М., 1957. 351 с.
2. Вильчевский О. И. Курды. Введение в историю курдского народа. - М.; Л.: Изд-во им. акад. АН СССР, 1961. 164 с.
3. Аглетон В. Мехавадская республика, 1946 / пер. на перс. яз. Мухаммад Самади. - Оксфорд, 1963. 312 с.
4. Никитин В. Курд и Курдистан / пер. с фр на перс. Мухаммад Кази - М.: Прогресс, 1964. 627 с.
5. Курдоев К. К. Курдоведение. - М.: Наука, 1973.
6. Катузиан Х. Иранцы: от древнего к современному периоду. пер. с англ на перс Хуссейн Шахиди - Тегеран: Марказ, 2018. 416 с.
7. Никитин В. Иран, которого я знал / пер. на перс. яз. Фревещи; предисл. Малек аль-шуараи Бахара. - Тегеран: Махрефат. 361 с.
8. Мозафари П. Изменения и развитие системы образования в Арделанском Курдистане с конституционной эпохи до упадка династии Каджаров (1906-1925) (на перс. яз.). - Тегеран: Ширазе, 2023. 440 с.
9. Лазарев М. С. Курдистан и курдская проблема (90-е годы XIX века - 1917 г.). - М.: Наука, 1964. - 404 с.
10. Фаруки О. Взгляд на историю и культуру Курдистана. - Тегеран: Шарг, 1984.100 с.
11. Атабаки Т. Иран и Первая мировая война: поле битвы великих держав / пер. на перс. яз. Мехди Хагигатха. - Тегеран: Гугнус, 2000. 445 с.
12. Жигалина О. И. Национальное движение курдов в Иране, 1918-1946 гг. - М., 1989. 173 с.
13. Хамма Баги Мохаммад. Сейед Али Асгар Курдистани. - Эрбиль: Арас, 2002. 288 с.
14. Джотияр Тофиг. Библиография курдской журналистики, 1908-1988. - Сулеймания, 2007. 87 с.
15. Сардашти Я. Иранский Курдистан: историческое исследование курдского национально-освободительного движения (1939-1979). - Эрбиль: Изд-во ун-та Салах ад-Дин, 2012. 743 с.
16. Лазарев М. С. Курдистан и курдский вопрос, 1923-1945 гг. - М.: Восточная литература, 2005. 310 с.
17. Абрахамян Э. Иран между двумя революциями: введение в политическую социологию Ирана / пер. на перс. яз. А. Гюль Мохаммади, М. И. Фатахи. - Тегеран: Най, 2006. 709 с.
18. Гази Р. Г. Курдистанская демократическая партия и руководство национально-освободительного движения, 1945-1946 гг.Авторефераты диссертаций - Баку, 1954. 24 с.

19. Фарши И. Век трагедии: интервью с Гани Блуряном. - Германия: Бенкай Жин, 2018. 297 с.
20. Вильчевский А. О. Мукринские курды// Народы Передней Азии. - М., 1957. 351 с.
21. Халадж М. История театра в Бахтаране (Керманшах). - Тегеран, 1986. - 117 с.

# ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Филатов Сергей Алексеевич**
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: fil-music@yandex.ru

**Filatov Sergey A.**
Associate Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА: ГИБРИДИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ, ТЕХНОЛОГИИ И ДУХОВНОСТИ

Аннотация. Статья направлена на анализ кинотворчества композитора Эдуарда Артемьева через призму двух ключевых аспектов: во-первых, выявление и интерпретация проявлений национального начала в его музыкальном языке, стилистике и тематике; во-вторых, оценка его новаторского вклада в область электронной музыки, включая технические, эстетические и концептуальные инновации. В статье не ограничены временные рамки. Анализируется творческое наследие композитора в жанре киномузыки, внимание фокусируется исключительно на указанных двух измерениях – национальном начале и новаторстве в электронной музыке.

Ключевые слова: творчество, киномузыка, эксперимент, национальное начало, синтезатор, духовность.

## THE NATIONAL ORIGINS OF EDUARD ARTEMYEV'S WORK: THE HYBRIDIZATION OF CULTURE, TECHNOLOGY AND SPIRITUALITY

Abstract. The article is aimed at analyzing the filmmaking of composer Eduard Artemyev through the prism of two key aspects: firstly, the identification and interpretation of the manifestations of national origin in his musical language, style and subject matter; secondly, the assessment of his innovative contribution to the field of electronic music, including technical, aesthetic and conceptual innovations. There is no time limit in the article. The author analyzes the composer's creative legacy in the genre of film music, focusing exclusively on these two dimensions — national origin and innovation in electronic music.

Keywords: creativity, film music, experiment, the national beginning, the synthesizer, spirituality.

Эдуард Артемьев – выдающийся русский композитор второй половины XX и начала XXI века, композитор, создавший основы для развития электронной музыки в Советском Союзе и ставший лидером в данной области музыкального искусства. Электронная музыка для Артемьева стала способом не просто «вылепить, окрасить, наделить формой, цветом, энергией звук, но и создать новый вид искусства, органично вписанный в национальную культуру, где смысл часто передается через символизм и материал» [4, с.4].

Одной из ярких особенностей музыки Э. Артемьева является ее национальная и стилистическая идентичность. Национальные истоки творчества Эдуарда Артемьева проявляются в глубоком, многогранном диалоге с богатейшей русской культурной традицией, включающей фольклор, звуковые пейзажи и православную духовность. Эти элементы служили для него не просто набором этнографических данных или религиозных

символов, а источником метафор, концептуальных моделей и даже строгих композиционных принципов. Слушая музыку композитора, вовлекаешься в процесс диалога с художником о фундаментальных художественных задачах, связанных с передачей внутреннего состояния человека, с поиском универсальных способов духовного общения. Сочинения Э. Артемьева отличаются творческим подходом к использованию традиционной музыки. Он обращался к традициям не для декоративного украшения.

Одним из наиболее очевидных проявлений фольклорного влияния является использование национальных инструментов и их звуковых характеристик. Артемьев не ограничивался общими национальными отсылками. Он углублялся в богатейшую звуковую культуру многонациональной страны, как это видно в его работе «Двенадцать взглядов на мир звуков» (1969). В этой композиции он анализирует и преобразует звучание якутской струнной арфы темир-комуз, обращаясь к ее сложному обертоновому ряду. Он был привлечен именно ее тембром, «потому что у нее большое количество компонентов и это позволяет свободно обрабатывать любые комбинации обертонов» [3]. Для создания особой волшебной атмосферы, аппелируя к миру сказок и преданий, в фильме «Сталкер» (1979) в эпизоде «Медитация» композитор использует деревянную флейту. На основе этого тембра Артемьев создает «блоки обертонов», «акустические версии», «подобертоновые версии» и микрополифонические процессы, превращая национальный инструмент в источник для экспериментальной электронной музыки [4]. Композитор глубоко исследует тембральные возможности инструментов, используя их уникальные акустические свойства в звуковой материи. Такой подход позволяет говорить о формировании единого, универсального звукового языка.

Более тонким и концептуальным уровнем проявления фольклорного влияния является использование фольклорных метафор в качестве композиционного каркаса. Ярчайший пример – это партитура Артемьева для фильма «Зеркало» (1975). Когда режиссер Андрей Тарковский предложил использовать кадры из архива войны, Артемьев объяснил свой выбор таким образом: его оркестровое письмо направлено на воплощение русской народной символики «живой воды» – идеи духовной регенерации, возрождения и очищения [1]. «Для этого он применил строгий, почти научный композиционный принцип: вариации над одним лишь ми-минорным аккордом, при этом постоянно меняя инструментовку и тембр, составляющие триаду, и постепенно увеличивая динамику и плотность текстуры» [4]. Если в начале фильма звучит меланхоличная, скорбная мелодия, то в процессе развития она перерастает в мощный, торжественный и светлый оркестровый штрих: фольклорная метафора становится не просто красивой деталью, а движущей силой всей композиции.

Другим примером проявления национальных традиций является духовная музыка. Артемьев прямо заявляет о своей связи с русской духовностью, видя в музыке «инструмент, данный человеку для общения с Богом» [1]. «Он описывает звук как «наполненный духом» и «продолжение души», что подчеркивает его стремление к созданию музыки, обладающей трансцендентной, метафизической ценностью» [6, с.5]. Это характеризует его отношение к музыке Иоганна Себастьяна Баха, которую он активно использовал в фильмах Тарковского. Например, в «Солярисе» он поместил контрапункт маримбы поверх прелюдии «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», а в «Зеркале» интегрировал вокальный фрагмент из Пасхальной пасхалии «Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerіß...» в ключевой переходный момент фильма, использовал католический мотет 14 века «Pulcherrima Rosa» («Прекрасная роза»), посвященный Деве Марии, потому что он уже содержался в русской православной традиции через практику церковного пения [1]. Бах, канонический западный композитор, становится для Артемьева частью единого, синтезированного духовного мира, где западные и восточные христианские традиции сливаются, что соответствовало стремлению

композитора найти универсальную духовную основу, которая находится на стыке европейской и русской культур.

Наконец, Артемьев использовал звуковые пейзажи и шумы как самостоятельные музыкальные материалы, встраивая их в свои произведения. Этот метод был продиктован запросом Тарковского о «переработке натуральных звуков через тон и ритм синтезатора» [1]. Он позволял создавать музыкально-звуковое полотно, которое «полно индивидуальности и эмоционального выражения» [1]. Как рассказывал композитор, в «Сталкере» он использовал «обработанные записи колес поезда – типично советский промышленный звук – и сложил их с горестными элегиями синтезатора и эхо-эффектами, создавая звуковое поле, которое одновременно и бытовое, и метафизическое» [1]. В «Солярисе» его музыка сопровождала гипнотические кадры природы и съемки современного Токио, синтезируя «футуристичные электронные звуки с русскими духовными и литературными чувствами» [2]. Артемьев стремился сделать так, чтобы звук не был искусственным, а отражал внутреннее состояние человека и его отношения с окружающим миром. Он хотел, чтобы электронная музыка не была «искусственным восприятием», а была «органическим резонансом», сравнимым с русской иконой, где материал (дерево, краска) и трансцендентный смысл неразрывны» [4]. Таким образом, национальные истоки Артемьева лежат не только в истории и культуре, но и в его философии звука, где каждый шорох, каждый звук, пусть даже самый далекий от традиционной музыки, может стать частью высокого искусства.

Творчество Эдуарда Артемьева синтезирует в себе традиции и особенности музыкальных культур мира, опираясь на которые, в некоторых случаях цитируя музыкальный материал, он создал свою уникальную композиционную систему для решения национально-духовных задач. Диалог культур происходил на нескольких уровнях: от переосмысления канонической западной классики до поглощения и переработки новейших трендов, таких как прогрессивный рок. Артемьев продемонстрировал поразительную способность коллаборации, создавая гибридные формы.

Важным этапом в его творческом пути стало знакомство с западным музыкальным авангардом. Впервые услышав сочинение Пьера Булеза «Le Marteau sans Maître» в 1958 году, Артемьев увлекся идеей создания новых звуковых сочетаний. В период формирования авторского почерка композитор увлекался творчеством Дебюсси, Равеля и молодого Стравинского, которые способствовали акцентуации его внимания на возможностях звука как цвета, как оттенка настроения. Однако, в начале 1970-х годов, произошел радикальный сдвиг. Артемьев и его коллеги в МЭСЭМ начали активно слушать прогрессивный рок: Pink Floyd, King Crimson, Genesis, Yes, Gentle Giant, Led Zeppelin [5]. Этот сдвиг был не просто музыкальным предпочтением, а глубоким философским выбором. Артемьев прямо говорил, что рок научил его «не стыдиться эмоций» [1]. Он описывал прогрессивный рок как «интеллектуальную рок-музыку», которая двигалась от авангардных «судорог» к музыке, «более связанной с роком» [1]. Увлечение роком позволило композитору освоить новые способы эмоционального выражения, открытые и яркие, в противовес строгой академической музыке. Воздействие данного увлечения сказалось на партитурах олимпийской кантаты «Ода доброму вестнику» (1980) и инструментального цикла «Тепло Земли» (1986), которые «вплотную приближаются к «космической» поп-электронике» [4]. Таким образом, прогрессивный рок стал источником энергии и другой формы коммуникации, которую композитор использовал в своем творчестве.

Синтез западных влияний в рамках советской идентичности достиг своего апогея в работе над фильмом «Сталкер». Здесь Артемьев столкнулся с задачей, поставленной самим Тарковским: «Музыка должна была «соединять Восток и Запад», быть «нагруженной, так

сказать, дзен-содержанием», быть «обезличенной» и «независимо выражающей правду о мире» [1]. Первоначальные попытки механически смешать восточные и западные элементы не увенчались успехом. Тогда Артемьев нашел решение, имитируя постоянный, незыблемый тон индийской музыки на синтезаторе, чтобы получить «акустико-звуковое пространство спектрально близкое к тембру индийского инструмента ситар» [1]. Найденный тембр стал импульсом для включения в партитуру азербайджанского тара. Их звучание способствовало созданию единого звукового поля, которое не делилось на западное или восточное. Его главным качеством стала духовность. В партитуре «Сталкера» католический мотет сочетался с азербайджанским мугамом Баяти Шираз, который имел «широкие культурные и духовные основания в Средиземноморье, на Ближнем Востоке и в Центральной Азии» [1]. Работа над партитурой стала этапной для Артемьева. В его музыке «национальный» звук стал не столько российским, сколько всемирно-славянским, включающим в себя духовные традиции всех народов СССР. Он создавал музыку абсолютно современную и неординарную, но одновременно очень человечную.

Сотрудничество Эдуарда Артемьева с Андреем Тарковским является кульминацией его творческого пути и наиболее ярким проявлением его национальных истоков в действии. Если ранее Артемьев экспериментировал с электроникой в рамках различных жанров, то в фильмах Тарковского он получил возможность создать новый, единственный для себя, язык – звуковую поэтику, которая стала не просто дополнением к кинематографу, а его органической частью, равноправной с образом и словом. Этот диалог двух гениев привел к рождению формы, которая, будучи футуристичной и основанной на новейшей технологии (синтезатор), была одновременно глубоко укоренена в русской духовной и поэтической традиции. В своем интервью композитор признавался, что работая над фильмами Тарковского, он создал технику, которая впоследствии ему не пригодилась. Задачи, поставленные перед композитором режиссером, требовали совершенного нового решения, ранее не принимаемого композиторами. Суть заключалась в том, что автор использовал натуральные инструменты, входящие в состав симфонического оркестра, накладывая их на природные шумы или используя их для передачи звуков природы. С помощью синтезатора звучание инструмента акустически менялось [7].

Отношения Артемьева и Тарковского начались с фильма «Солярис» (1972), который стал для них обоих знаковым событием. Тарковский, недовольный работой оркестрового композитора Вячеслава Овчинникова, который, по его мнению, создавал «конвенциональную композицию музыки», обратился к Артемьеву с нетривиальным запросом [5, с.16]. Он хотел отказаться от традиционного музыкального сопровождения и искать новый язык. Его слова: «Главное – как мы используем натуральные звуки – путем их переработки через тон и ритм синтезатора, или же добавления к ним музыкальных элементов, так, чтобы возник звук, полный индивидуальности и эмоционального выражения» [1], задали вектор движения для дальнейшей работы. Артемьев, в свою очередь, видел в Тарковском единомышленника, который также стремился к созданию новой формы искусства. Запрос Тарковского к созданию «массы звука, исходящей ниоткуда и исчезающего в никуда» [1] был для Артемьева идеальным катализатором. Он позволил ему использовать возможности ANS для создания звуковых текстур, которые функционировали как современная версия церковного звона или напева, заменяя собой литургический ритм, который сам Тарковский считал «неэлитным» [1]. Таким образом, электронная музыка стала для них инструментом для выражения глубоко духовных и национальных тем, традиционных для русской культуры.

В фильме «Зеркало» (1975) их синергия достигла еще большей глубины. Они стремились создать звук, который «отвечал бы земле – полный поэтической неопределенности» и «стирал химическое происхождение» электроники, чтобы раскрыть

«первозданный звук мира» [6, с.36]. Они хотели, чтобы звук «отражал нечто воображаемое, но в то же время отражал внутреннее состояние человека», избегая при этом «искусственного восприятия» [2]. Объединившись, два гения использовали множество сложных устройств, чтобы достичь того уровня эмоционального воздействия, который можно сравнить с русской иконой. В ней материал (дерево, краска) и интеллектуально духовный смысл неразрывны. Они стремились создать звуковое поле, которое отражало бы русское представление о «внутреннем времени» – «священном огне, который питает человеческую душу», – и ритмической субъективности, что было в корне отлично от объяснительной, «доминирующей» оркестровой музыки, которую Тарковский считал трудной для усвоения [6]. В этом фильме Артемьев применил концепцию, сравнимую с символом «живой воды» из русского фольклора, создав оркестровую партитуру, которая символизировала духовное возрождение. Самым сложным и глубоким произведением их коллаборации стал фильм «Сталкер» (1979). «В «Сталкере» Андрей Тарковский стремился выразить идею объединения двух культур, решив проблему художественным образом. Андрей дал задание отыскать какую-нибудь древнеевропейскую мелодию, возможно, из григорианских хоралов или светской музыки, чтобы она была связана с глубинной историей, и подобрать восточный инструмент, на котором этот мотив можно сыграть. Мелодию я нашел очень быстро. Это была «Pulcherrima Rosa». Андрею мелодия очень понравилась. Затем взялись определиться с инструментом. Тарковский вспомнил, что когда-то в Баку слушал тариста, исполнявшего мугамы. Того мастера называли азербайджанским Бахом. Играл колоссально. Мы вызвали его в Москву и дали послушать нашу мелодию, чтобы он наиграл что-то похожее. Но он не очень «врубился». Тогда я взял малый симфонический состав, а тар исполнял аккомпанемент. Добавили различные вариации на основную тему. Зазвучало красиво», – делился воспоминаниями Э. Артемьев в одном из своих интервью [7, с.34].

Музыка к «Сталкеру» стала не просто сопровождением, а координатами в этой «зоне», помогая зрителю войти в ее метафизическую реальность. Она была «исключительно прекрасной» и «сверхъестественно» чудесной, являясь неотъемлемой частью «тарковского» мира, полного спокойствия, тишины и трансцендентного поиска [6, с.36].

Совместное творчество с Тарковским позволило Артемьеву довести свой «национальный» язык до совершенства. Он сумел создать звуковую поэтику, которая была одновременно футуристичной (основана на электронике), глубоко патриотичной (использовала фольклорные концепты) и универсально-духовной (обращалась к мировым религиозным традициям). Эта музыка стала для Тарковского той формой, которая обобщает и осмысляет весь художественный мир фильма. После «Сталкера» Тарковский в своих последующих фильмах, в частности в «Жертве» (1986), полностью отказался от работы с композитором, сотрудничая исключительно с звукорежиссером [1]. Киномузыка Артемьева для фильмов «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер» – уникальное явление в истории советского кино, которое подчеркивает не только техническое мастерство Артемьева, но и глубину его духовного и культурного поиска.

Фундаментальное музыкальное образование Артемьева дало глубокое понимание музыкальной формы. Он учился в Московском хоровом училище (1953) под руководством М. Парцхаладзе и в Московской консерватории (1956–1960) у Ю. Шапорина и Н. Сидельникова [2]. Его дипломная работа – оратория «Я был убит под Ржевом» на стихи А. Твардовского уже тогда демонстрировала «экспрессионистское направление и интерес к тембровой вариативности» композитора [2]. Важным событием в его жизни стало открытие нового мира – встречи с Евгением Мурзиным и синтезатором ANS [2]. Артемьев описывал это как «поразительное впечатление. Мир, которого я никогда не слышал» [5]. Это событие

перевернуло его жизнь и определило его творческий путь, превратив его в пионера советской электронной музыки.

Композитор очень критично относился к своему творчеству. Он говорил: «Быть довольным своей музыкой – это конец. Все, на печку и до свидания. Всегда думаешь даже после выхода фильма: вот тут я лажанул, тут можно было бы поправить» [5].

Личность Артемьева поражала широтой и неожиданностью его музыкального вкуса. Он уважал и изучал Дебюсси, Равеля и молодого Стравинского, которые сформировали его «искусство цвета». Он был глубоко впечатлен работами западного авангарда, таких как Пьер Булез. И в то же время он был открыт для самых разных музыкальных миров, включая прогрессивный рок, который, по его словам, научил его «не стыдиться эмоций». Хотя композитор отмечал, что уже в последние годы жизни мало слушает чужой музыки, не всегда в курсе музыкальных новинок, он интуитивно предвосхищал объективное новаторство в мире музыке и умел синтезировать несовместимое, гармонично объединяя разнородные влияния – от русской духовности до восточных мугамов и западного рока – в единое, целостное и уникальное творчество.

Национальные истоки творчества Эдуарда Артемьева – это не монолитное понятие. Это динамическая система, рожденная на стыке трех сил: мощной внутренней русской духовной и фольклорной традиции; уникальной технологической среды, созданной в СССР (ANS и МЭСЭМ) и активного диалога с мировыми музыкальными трендами. Артемьев стал мастером синтеза. Он не выбирал между фольклором и синтезатором, Бахом и тамбуром. Он создавал новые синкретические формы, где каждая составляющая обогащала другую. Это и есть его главное «национальное» достояние – способность создавать новое, гибридное искусство, которое было одновременно и продуктом своей эпохи, и вечным.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Артемьев Э. Эдуард Артемьев: весь звучащий мир является моим инструментом [Электронный ресурс]. Режим доступа: // htts://rosvois.ru (дата обращения: 15.12.2025).
2. Артемьев Эдуард [Электронный ресурс]. Режим доступа: // htts://memorycode.ru (дата обращения: 15.12.2025).
3. Егорова Т. Вселенная Эдуарда Артемьева. Москва: Вагриус, 2006. 232 с.
4. Суслова Л. Опыт исследования электронной музыки (на примере творчества Эдуарда Артемьева): Автореф. дисс. … кандидата искусствоведения. М., 1994. 24 с.
5. Ожогина Н. Помнил себя в двухмесячном возрасте, везде слышал музыку: 10 фактов из жизни Э. Артемьева [Электронный ресурс]. Режим доступа: // htts://novochag.ru (дата обращения 15.12.2025).
6. Фатьянова Е. Мистерия звука Эдуарда Артемьева // Музыкальная академия, 2020. № 2. С. 34-37.
7. Артемьев Э. Я наработал технологию, которая не пригодилась больше никому. Интервью с О.-Н. Науменко // Искусство кино, 2007. № 4. С.32-38.

**Невдашев Александр Сергеевич**
адъюнкт кафедры инструментовки и чтения,
партитур военного института (военных дирижеров)
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
Министерства обороны РФ
e-mail: nevdashev.1995@mail.ru

**Nevdashev Alexander S.**
Associate Professor of the Department of Instrumentation and Reading,
Scores of the Military Institute (Military Conductors)
Prince Alexander Nevsky Military University
of the Ministry of Defense of the Russian Federation

# КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА «БЕСЫ» ТАТЬЯНЫ АСТАФЬЕВОЙ

Аннотация. Актуальность данной работы обусловлена тесной интеграцией духового оркестра в культурную жизнь российского общества XXI века. Наряду с исторически сформированным прикладным значением данного инструментального состава, он является самодостаточным академическим средством выражения современной композиторской мысли.

Основная цель исследования заключается в определении тембровых особенностей произведения для духового оркестра «Бесы» Татьяны Астафьевой, при помощи анализа данной партитуры. Также, в настоящей статье будет предпринята попытка определить колористические аспекты применения оркестровых групп, исполнительских приемов, современных композиторских техник, влияющих на раскрытие образной стороны сочинения.

Произведения для духового оркестра Татьяны Астафьевой, в том числе и партитура «Бесы», являются актуальным материалом для исследований современных тенденций в сфере инструментовки, что подтверждается регулярным исполнением сочинений композитора на филармонических концертных площадках лучшими отечественными оркестровыми коллективами.

Ключевые слова: колористическая инструментовка, оркестровые группы, духовой оркестр, Татьяна Астафьева, современная академическая музыка.

# COLORISTIC FEATURES OF TATIANA ASTAFIEVA'S COMPOSITION FOR BRASS BAND "DEMONS"

Abstract. The relevance of this work is due to the close integration of the brass band into the cultural life of Russian society in the 21st century. Along with the historically formed applied significance of this instrumental composition, it is a self-sufficient academic means of expressing contemporary compositional thought.

The main goal of this study is to determine the timbre features of Tatiana Astafyeva's composition for brass band "Demons" by analyzing the score. Additionally, this article aims to explore the coloristic aspects of orchestral groups, performance techniques, and contemporary compositional techniques that contribute to the expressive nature of the piece.

Tatyana Astafyeva's works for brass band, including the "Demons" score, are relevant material for studying modern trends in instrumentation, which is confirmed by the regular performance of the composer's compositions at philharmonic concert venues by the best domestic orchestras.

Keywords: coloristic instrumentation, orchestral groups, brass band, Tatiana Astafyeva, modern academic music.

Духовой оркестр XXI века – своеобразная колористическая палитра, при помощи которой современные композиторы «раскрашивают» свои музыкальные мысли, наделяя их уникальным тембром. Среди множества авторов, создающих произведения для данного состава, заслуживает внимание творчество отечественного композитора Татьяны Астафьевой, которая активно занимается обогащением академического репертуара именно духового оркестра, раскрывая его темброво-фактурные характеристики. Ее сочинения исполняются лучшими концертными коллективами такими как, «Государственный духовой оркестр России», «Центральный военный оркестр Министерства обороны Российской Федерации», «Губернаторский оркестр Московской области» и другими на различных филармонических сценах, фестивалях и конкурсах. Таким образом, вышесказанное определяет культурную значимость ее творчества и обосновывает актуальность выбора рассматриваемого сочинения.

В основу методологии данного исследования положена система теоретических работ, которые можно разделить на два взаимосвязанных направления. Первое из них составляет общеоркестровая теория, опирающаяся на работы композиторов-практиков XIX века (Г. Берлиоз [1], Н. А. Римский-Корсаков [2], Ф. Геварт [3]) и их развитие в трудах отечественных теоретиков XX века (А. М. Веприк [4], Г. Н. Банщиков [5]). Второе направление образуют исследования, специально посвященные инструментовке для духового оркестра. Работы советского периода (Е. П. Макаров, 1950 [6]) и более поздние изыскания рубежа XX-XXI веков (В. Р. Худолей [7], 1991; А. Л. Ермоленко [8], 2000; Л. Ф. Дунаев, 2000 [9]) предоставляют необходимый понятийный аппарат и методологическую основу для изучения специфических тембровых, фактурных и динамических возможностей данного вида оркестра. Основным методом данного научного исследования послужил партитурный анализ, при помощи которого были изучены колористические аспекты произведения «Бесы» Татьяны Астафьевой.

Вопросам тембрового наполнения оркестровых произведений уделяли внимание многие выдающиеся композиторы и теоретики. Внесший весомый вклад в развитие искусства отечественной и мировой инструментовки Н. А. Римский-Корсаков высказал свое мнение по данному вопросу следующим образом: «Как неправильно думают многие, говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует или такое-то (оркестровое) сочинение отлично инструментовано. Да ведь инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения. Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу» [2, с. 8]. Данная мысль выводит инструментовку в равноправное положение с другими выразительными средствами, объясняя значение тембра в создании и формировании партитуры произведения.

Другой выдающийся теоретик XIX века, Ф. Геварт, также проводит параллель между музыкальным и изобразительным искусством, уподобляя тембры оркестровых инструментов цветам художественной палитры: «Колорит основан на том идеальном свойстве, которым обладают музыкальные звуки, – не только выражать, но также и рисовать; в этом отношении он принадлежит к области чувства и воображения» [3, с. 188]. Таким образом, композитор, используя различные тембровые сочетания, подобно живописцу, придает фактуре произведения особую тембровую окраску.

Сочинение «Бесы» Т. Астафьевой, будучи значительным произведением академического репертуара для духового оркестра, служит наглядным воплощением описанных подходов к оркестровке. Изучение этого сочинения позволяет

проанализировать, как тембровые краски и фактурные решения служат созданию конкретных музыкальных образов, что определяет его ценность как объекта научного анализа.

В своих сочинениях Татьяна Астафьева задействует расширенный состав современного духового оркестра. Традиционное деление на деревянную, медную и ударную группы дополняется такими инструментами, как арфа и фортепиано, что расширяет темброво-фактурные возможности и позволяет реализовать сложные художественные замыслы.

В произведении «Бесы» Т. Астафьевой наблюдается ряд колористических тенденций, исходящих из трактовки тембровых и акустических характеристик духового оркестра. Первой из таких особенностей является расширение состава и усиление функционального значения ударных инструментов. Данная тенденция зародилась в музыке XX века: ударные инструменты, до того выполнявшие в основном ритмическую и динамическую функцию, выдвигаются на равные позиции с остальными оркестровыми группами [10, с. 6]. В такой же степени данная мысль, изложенная Э. Денисовым в труде «Ударные инструменты в современном оркестре», актуальна по отношению к духовому оркестру, где наблюдается заметное расширение инструментария и его функций.

Для академической музыки XXI века характерно продолжение тенденции к усилению колористической роли ударных инструментов в духовом оркестре. Этому направлению следуют многие отечественные композиторы, такие как А. Павлючук, Т. Васильева, В. Панченко, активно использующие расширенную ударную группу с её богатым спектром тембров. Татьяна Астафьева, находясь в русле данных тенденций, активно применяет акустические свойства ударных инструментов при оркестровке своих произведений.

Партитура «Бесы» для духового оркестра отличается разветвлённой группой ударных инструментов, включающей одиннадцать наименований. Особый интерес представляет инструмент «thunder sound», чьё звучание имитирует громовые раскаты. Т. Астафьева использует этот тембр для передачи специфического сюжетного и эмоционального состояния.

Также в произведении применяется ударная установка, природа которой имеет более тесную взаимосвязь с эстрадно-джазовой музыкой, нежели с академической. Данная тенденция (включение в партитуру такого инструмента) прослеживается и в творчестве других авторов, создающих композиции для духового оркестра, например, С. Решетов, А. Попков, Н. Финк и других, что свидетельствует о некоторой синергии и взаимодействии жанров и стилей в XXI веке (иллюстрация 1).

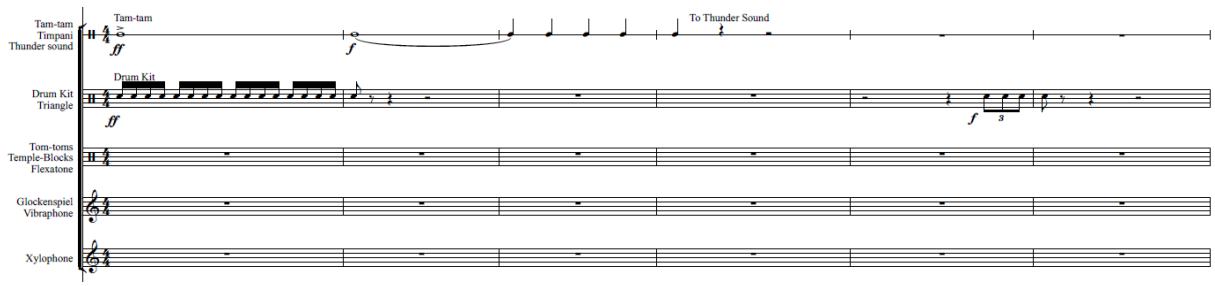



Иллюстрация 1. *Т. Астафьева*, «Бесы», такты 1-6.

Значительную роль в произведении играют сольные партии ударных. Яркий пример – литавры, чья остинатная аккордовая пульсация, возникающая в оркестровых паузах, служит средством формообразования, связывая разделы композиции единым тембральным пластом (иллюстрация 2).

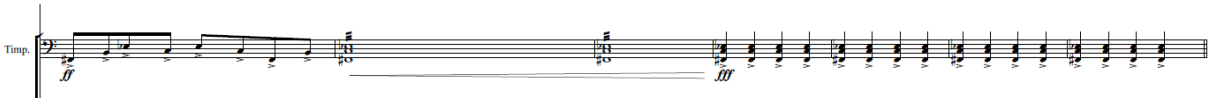



Иллюстрация 2. *Т. Астафьева*, «Бесы», такты 288-294.

Таким образом, группа ударных инструментов в рассматриваемой композиции выполняет широкий спектр задач, заключающихся в ведении мелодической линии, передачи колорита и динамики, подчеркивании ритмики.

Следующей колористической особенностью «Бесов» является активное использование композитором динамического потенциала духового оркестра. В партитуре выстроена сложная градация звучности – от ***pppp*** до ***fff***, – которая служит важным элементом инструментовки и напрямую влияет на тембровое воплощение замысла.

При оркестровке самого громкого фрагмента произведения композитор применяет tutti всего оркестра, используя силу звука и тембровые характеристики каждого инструмента его состава, что усиливает общее впечатление от масштабности звучания. Однако, при инструментовке самых тихих тактов Т. Астафьева не уменьшает количество голосов, что могло быть одним из самых распространенных решений в данной ситуации, а находит иные средства для подчеркивания динамического оттенка.

В коде произведения, где встречаются различные градации тихой звучности (от ***mp*** до ***pppp***), композитор поручает исполнителям-инструменталистам духового оркестра вокальную партию-речитатив, которую музыканты должны декламировать шепотом. Текстовой основой для таких партий послужили фразы на латинском языке, записанные с транскрипцией на кириллице. Созданный композитором колорит служит одним из элементов аккомпанемента солирующему инструменту – венове. Использование этого инструмента, изобретённого в начале XXI века и ранее не встречавшегося в партитурах отечественных композиторов, является ещё одним примером тембрового новаторства Т. Астафьевой (иллюстрация 3).

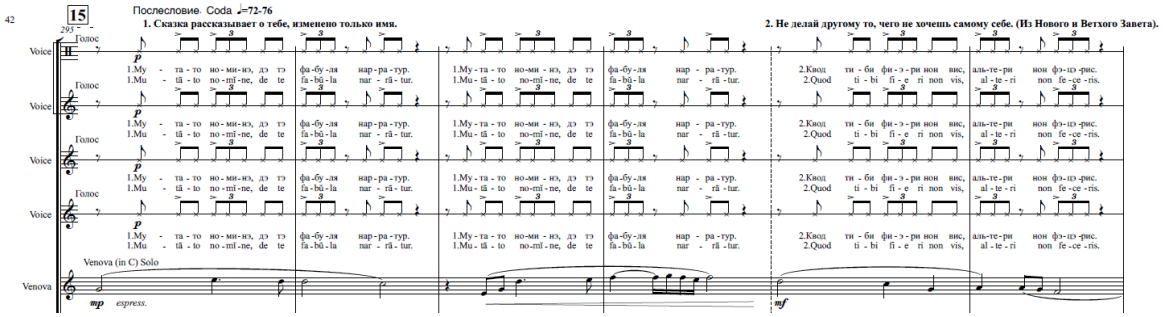



Иллюстрация 3. *Т. Астафьева*, «Бесы», такты 295-300.

Другим компонентом сопровождения веновы является вибрафон, исполняющий аккордовую фактуру. Его тембр остаётся единственным, сохранённым из всей ударной группы оркестра.

Колористическую вертикаль аккомпанемента также формируют арфа и фортепиано. В их партиях композитор использует приём свободной алеаторики, о чём свидетельствует авторская ремарка: «*Свободный алеаторический квадрат, не следует стремиться попадать в доли. Должна быть полная свобода. И только по жесту дирижера переходить на новый квадрат*» (иллюстрация 4). Данный приём вводит в партитуру элемент недетерминированности, характерный для музыки XXI века.

Как отмечает Е. Дубинец, недетерминированная нотация предполагает «отказ от статических отношений между компонентами нотной записи и отдается предпочтение гибким способам воплощения нотного текста в звуки», где важную роль играет «творческая инициатива исполнителя» [11, с. 24]. По определению Ц. Когоутека, алеаторика – это техника композиции, «при которой определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию), касающаяся работы с различными элементами и параметрами музыки, подчинена более или менее управляемой случайности» [12, с. 236].

Таким образом, применение алеаторических принципов в «Бесах» определят творчество Татьяны Астафьевой в русло современных композиционных тенденций, где недетерминированность становится одним из средств обогащения темброво-фактурной палитры духового оркестра.

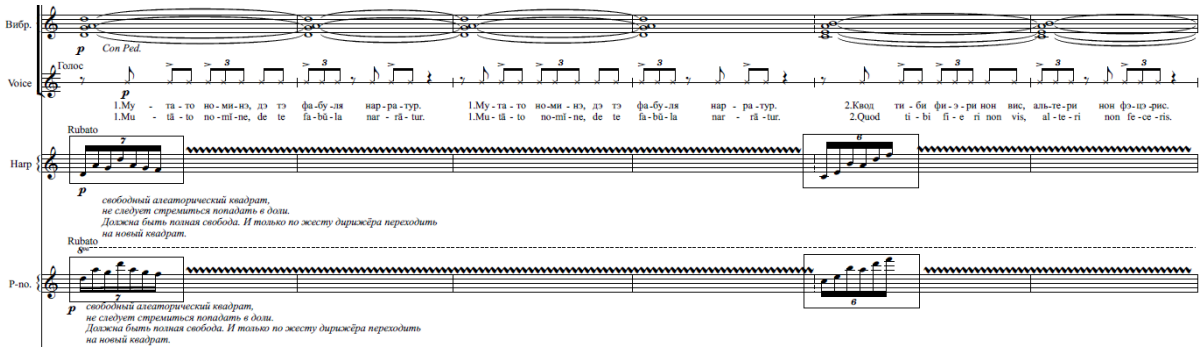



Иллюстрация 4. *Т. Астафьева*, «Бесы», такты 295-300.

Еще одним, часто использующимся выразительным средством в партитуре «Бесы», является применение глиссандо в интерпретации различных инструментов. Исходя из названия произведения, которое явно отсылает слушателя к инфернальному звуковому образу, Татьяна Астафьева использует ряд исполнительских приемов, в том числе и глиссандо, тем самым подчеркивая мистическое и потустороннее звучание. Для поддержания данного звукового образа композитор вводит в партитуру шумовой инструмент под названием флексатон, обладающий необходимым колоритом.

Если глиссандо на арфе, фортепиано и ударных стало общепринятым приёмом в академической музыке XX-XXI веков, то его применение на духовых инструментах в рамках духового оркестра остаётся явлением достаточно редким. Примером может служить партия бас-кларнета, где глиссандо сочетается с приёмом frullato (иллюстрация 5).

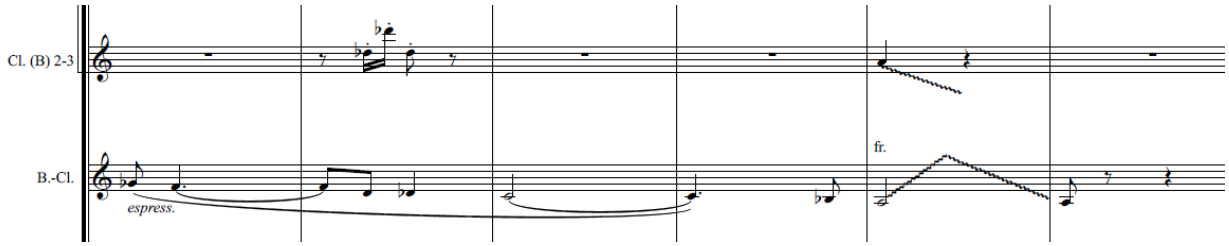



Иллюстрация 5. *Т. Астафьева*, «Бесы», такты 130-135.

Колористику партитуры «Бесы» определяет доминирование тембров деревянных духовых и ударных инструментов, которые задействованы Татьяной Астафьевой практически на всём протяжении сочинения. Вероятно, это связано с богатыми тембровыми и выразительными возможностями данных групп. Для объективной проверки этого наблюдения был проведён количественный анализ – подсчёт тактов каждой оркестровой

группы. Результаты, демонстрирующие распределение нотного материала, представлены в таблице 1.

| | Всего | Группа деревянных инструментов | Группа медных инструментов | Группа ударных инструментов |
|---|---|---|---|---|
| Количество тактов | 342 | 333 | 252 | 337 |

Таблица 1. Распределение тембров оркестровых групп по тактам произведения

Результаты подсчёта тактов в «Бесах» показывают, что Татьяна Астафьева отдаёт колористическое предпочтение ударным и деревянным духовым инструментам. Медные духовые используются реже, что подтверждает возросшую структурную и колористическую роль первых двух групп. Они выполняют в партитуре разнообразные функции, формируя основу звуковой ткани. При этом все оркестровые группы задействованы с высокой частотностью, что создаёт плотную фактуру и способствует преобладанию смешанных тембров над чистыми.

Таким образом, характерной чертой творчества Т. Астафьевой является трактовка духового оркестра как «палитры тембров», что сближает ее принципы инструментовки с изобразительным искусством. Эта творческая параллель, по словам композитора, напрямую связана с её профессиональными занятиями живописью (информация получена в ходе личной беседы 15.12.2025). Подобный подход к оркестровке как к работе с цветом наблюдается и у других современных авторов. Например, Татьяна Васильева в своих партитурах формирует особую оркестровую окраску за счёт красочных дублировок и уплотнения вертикали [13, с. 26], что свидетельствует об общей тенденции к колористическому обогащению жанра.

Таким образом, партитура «Бесы» Татьяны Астафьевой служит ярким примером реализации концепции духового оркестра как многообразной тембровой палитры. Проведённый анализ инструментовки позволяет сформулировать следующие ключевые выводы:

- в сочинении максимально раскрыты колористические и акустические возможности духового оркестра, при этом композитор отдает явное предпочтение тембрам деревянных духовых и ударных инструментов, возлагая на них ведущую функциональную и колористическую нагрузку;
- подтверждается тенденция к усилению роли ударных, выраженная в значительном расширении их состава и обогащении функций;
- широкий динамический диапазон и плотная, насыщенная фактура, достигаемая задействованием всех оркестровых групп, являются неотъемлемыми элементами инструментовки «Бесов»;
- Татьяна Астафьева активно включает в партитуру современные композиционные техники, такие как алеаторика (в партиях арфы и фортепиано) и речитатив, исполняемый музыкантами оркестра, что обогащает палитру выразительных средств.

Все вышеперечисленное доказывает, что произведение «Бесы» Татьяны Астафьевой является наглядным примером интерпретации колористических особенностей и акустических характеристик духового оркестра, что находит свое отражение в индивидуальной звукописи. Данный факт объясняет культурную значимость и художественную ценность произведения и творчества композитора в целом.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке: в 2 т. Т. 1. – М.: Музыка, 1972. – 431 с.
2. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений: учебное пособие Том 1. – М.: Музыка, 1972. – 431 с.
3. Геварт Ф. О. Руководство к инструментовке: учебное пособие / Ф. О. Геварт; П. И. Чайковский (перевод). – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. – 236 с.
4. Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра. – М.: Музгиз, 1961. – 287 с.
5. Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки: учебник. – СПб.: Композитор, 1997. – 320 с.
6. Макаров Е. П. Концертные сочинения советских композиторов для духового оркестра и их роль в развитии духовой музыки в Советском Союзе: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1950. – 24 с.
7. Худолей В. Р. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40-80-х годов: автореферат дис. … канд. искусствоведения. – М., 1991. – 26 с.
8. Ермоленко А. Л. Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX века: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2000. – 34 с.
9. Дунаев Л. Ф. Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века: автореф. дисс. … доктора искусствоведения. М., 2000.
10. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 224 с.
11. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
12. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
13. Невдашев А. С. Особенности инструментовки в произведениях для духового оркестра Татьяны Васильевой / А. С. Невдашев // Слово о музыке. – 2024. – № 2(15). – С. 22-30.

**Ларионова Варвара Анатольевна**
преподаватель по вокалу
Хоровая капелла «Moderne»
e-mail: barbara.ts@mail.ru

**Larionova Varvara A.**
Vocal teacher
Choral chapel «Moderne»

# ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ШАЛЯПИНА НА ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. Статья посвящена исследованию влияния творчества Ф.И. Шаляпина на формирование русской оперной сцены в конце XIX – начале XX века. В работе анализируются этапы становления оперного артиста, сумевшего создать принципиально новый подход к оперному исполнительству, объединив вокальное мастерство с актерским искусством.

Автор раскрывает основные новаторские принципы метода Ф.И. Шаляпина: синтез вокала и драмы, психологическую достоверность образов, историческую точность в создании характеров, а также комплексный подход к подготовке исполнителя. Особое внимание уделяется тому, как Шаляпин изменил представление об оперном искусстве, сделав его более доступным для широкой публики и соединив академические традиции с элементами народного творчества.

В заключении подчеркивается значимость творческого наследия Ф.И. Шаляпина, которое не только определило развитие русской оперной школы, но и заложило фундамент для современного оперного искусства, где вокальное мастерство неразрывно связано с актерским талантом и глубоким психологическим анализом.

Ключевые слова: творчество Ф.И. Шаляпина, оперное искусство, русская оперная школа, актерское мастерство, новаторские принципы, метод Ф.И. Шаляпина, психологическая достоверность, историческая точность, академические традиции, народное творчество, художественное наследие

# THE INFLUENCE OF F.M. CHALIAPIN'S WORK ON THE FORMATION OF THE RUSSIAN OPERA SCHOOL

Annotation. The article is devoted to the study of the influence of F.I. Chaliapin's work on the formation of the Russian opera scene in the late 19th and early 20th centuries. The work analyzes the stages of formation of an opera artist who managed to create a fundamentally new approach to opera performance by combining vocal skills with acting. The author reveals the main innovative principles of the F.I. Chaliapin method: the synthesis of vocals and drama, the psychological reliability of images, historical accuracy in creating characters, as well as an integrated approach to performer training. Special attention is paid to how Chaliapin changed the perception of opera, making it more accessible to the general public and combining academic traditions with elements of folk art.

In conclusion, the author emphasizes the importance of F.I. Chaliapin's creative legacy, which not only determined the development of the Russian opera school, but also laid the foundation for modern opera art, where vocal skill is inextricably linked with acting talent and deep psychological analysis.

Keywords: F.I. Chaliapin's work, opera art, Russian opera school, acting, innovative principles, Chaliapin's method, psychological reliability, historical accuracy, academic traditions,

folk art, artistic heritage.

Федор Иванович Шаляпин – знаковая фигура, без которой невозможно представить развитие русского оперного искусства конца XIX – начала XX века. Его творческий метод стал основой для формирования новой школы оперного исполнительства, а принципы работы над ролью, внимание к психологической достоверности и синтезу искусств определили развитие этого жанра искусства на десятилетия вперед.

Если рассматривать исторический контекст, в конце 1890-х годов началось зарождение школы исполнительского мастерства. Примечательно, что его основоположник – певец и оперный артист в тот период едва перешагнул двадцатилетний рубеж. Этот факт имеет особое значение, учитывая, что речь идет о человеке с исключительным дарованием, незаурядным трудолюбием и редкой интуицией. Благодаря этим качествам он сумел проникнуть в сущность художественных явлений, глубоко их осмыслить и сразу же внедрить полученные знания в вокально-сценическую практику.

Несмотря на молодость, к моменту поступления в Московскую русскую частную оперу С.И. Мамонтова Ф.И. Шаляпин уже обладал значительным исполнительским мастерством. Он освоил ключевые принципы отечественной вокальной школы, в том числе разнообразные манеры исполнения русских народных песен и традиции православного церковного пения. Кроме того, артист экспериментировал в смешанном музыкально-драматическом жанре. В процессе работы в театре «Русской комической оперы и оперетты» под руководством С.Я. Семенова-Самарского Шаляпин столкнулся с комплексными требованиями к артистам: необходимо было в совершенстве владеть как вокальными техниками, так и искусством речевой декламации, пусть даже в рамках легкого водевильно-опереточного репертуара. А также, что не менее важно, обладать выразительной пластикой и артистизмом.

Уже в начале своего творческого пути Шаляпин демонстрировал основную тенденцию, определившую развитие отечественного музыкального театра к концу XIX столетия. Она проявлялась в последовательном преодолении узко оперной условности и формировании синтетического сценического искусства, где вокальное мастерство органично сливалось с глубокой актерской игрой. Уже в ранних работах Ф.И. Шаляпина прослеживаются ключевые черты, определившие дальнейшее развитие русской оперной сцены.

В это время русский музыкальный театр переживал перелом от доминирования итальянской оперы и формальных канонов к созданию самобытного репертуара, где музыка, драматургия и сценическое действие составляли единое целое. Ф.И. Шаляпин стал не просто участником этого процесса, он стал его катализатором. Таким образом, уже ранний период его творчества не просто отражает тенденции времени, но и задает вектор дальнейшего развития: от «оперы певческого искусства» к «опере драмы», где вокал становится средством глубокого художественного высказывания.

До сих пор феноменальный взлет таланта Ф.И. Шаляпина продолжает удивлять как профессиональных деятелей театра, так и ценителей оперного искусства. Его творческий путь остается и предметом восхищения, и глубоких размышлений о природе гениальности. Не случайно выдающийся русский оперный певец Л.В. Собинов, размышляя о масштабах его дарования задавался принципиальным вопросом: «Меня очень занимает секрет его творчества – упорная это работа или вдохновение?» [1, С. 29].. Этот вопрос, как видится, вскрывает суть загадки Ф.И. Шаляпина: где проходит грань между упорным и самоотверженным трудом и божественным озарением, между методической подготовкой и творческим порывом? Ответ на этот вопрос, вероятно, кроется в уникальном балансе этих составляющих. Шаляпин не просто исполнял музыкальные партии, он создавал живые,

многогранные и реалистичные характеры своих сценических героев, в которых воплощалась глубокая художественная правда.

Существует распространенная легенда, будто Ф. И. Шаляпин, будучи природным самородком, полагался исключительно на врожденный талант и вдохновение, которые неизменно выручали его в творчестве. Однако это представление далеко от действительности. Сам артист категорически отвергал миф о «даре без труда». В своих воспоминаниях он пишет: «Я вообще не верю в одну спасительную силу таланта, без упорной работы. И если я что-нибудь ставлю себе в заслугу и позволю себе считать примером, достойным подражания, то это – само движение мое, неутомимое, беспрерывное. Я решительно и сурово изгнал из моего рабочего обихода тлетворное русское «авось» и полагался только на сознательное творческое усилие» [2, С. 252]. Эти слова раскрывают суть его метода: за кажущейся легкостью и свободой самовыражения всегда стояла систематическая работа, где искусство – это не внезапное озарение, а результат целенаправленного самосовершенствования.

При этом Ф.И. Шаляпин обладал не просто «высшим» образованием – он прошел большую практическую школу, перенимая опыт у ряда выдающихся педагогов мирового уровня. Среди его наставников были: Д.А. Усатов, знаменитый тенор и педагог, у которого Ф.И. Шаляпин обучался в Тифлисе; А.И. Барцал, известный певец и режиссер, помогавший ему совершенствовать актерское мастерство и сценическое поведение; В.М. Зарубин, педагог, с которым Ф.И. Шаляпин занимался в начале московской карьеры, углубляя технические навыки пения, расширяя репертуар, и многие другие.

Период становления Ф.И. Шаляпина как артиста совпал с эпохой интенсивного развития русского музыкального театра. Как говорилось выше, на рубеже XIX-XX веков в России активно формировалась самобытная оперная традиция, стремившаяся выйти из тени западноевропейской школы и утвердить собственную эстетическую платформу. В этом культурно-историческом контексте талант Ф.И. Шаляпина обрел, как видится, благоприятные условия для всестороннего раскрытия.

В те же годы у артиста пробуждается глубокий интерес к философским основам искусства. Он всерьез задумывается о природе профессионального мастерства, о внутренней энергии, необходимой для решения творческих задач, о смысловой глубине художественного образа. Как отмечает Д.А. Усатов, он учил Ф.И. Шаляпина «не только технике кантиленного пения..., но и образному мышлению во время пения» [2, С. 228]. Это двуединое направление и стало фундаментом шаляпинского метода.

С самых первых шагов на профессиональной сцене Ф.И. Шаляпин выработал в себе установку критически оценивать свои собственные достижения. Такой подход стал ведущим двигателем его художественного роста и сопровождал артиста на всех этапах творческого пути. Постигая опыт известных музыкальных деятелей тех лет (М.В. Лентовского, Т.И. Филиппова, В.В. Андреева, Э.Ф. Направника, М.В. Дальского), Ф.И. Шаляпин непрерывно расширял свой кругозор и углублял понимание законов театрально-сценического искусства. Это побуждало его к настойчивым поискам собственного пути в опере. Артист не просто осваивал материал, но и сознательно формировал индивидуальную методику работы над образом.

Важнейшую роль в его становлении также сыграла среда выдающихся мастеров оперной сцены, в которой он продолжал совершенствоваться. Среди его близких друзей и наставников были: Ф.И. Стравинский, оперный бас, чья исполнительская культура оказала заметное влияние на артиста; Н.Н. Фигнер, знаменитый тенор, чьи принципы сценической правды и вокальной выразительности Ф.И. Шаляпин внимательно изучал; И.В. Ершов, М.М. Корякин, выдающиеся вокалисты, чье искусство помогало ему в осмыслении ансамблевой природы оперного спектакля и другие. Особую страницу в биографии артиста

составило сотрудничество с С.И. Мамонтовым [3] – создателем Московской русской частной оперы, человеком с многогранным талантом и редкой художественной интуицией, режиссером-постановщиком и меценатом. Именно он создал условия, в которых Ф.И. Шаляпин смог свободно экспериментировать с образами, осваивать принципы сценической драматургии и развивать актерское мастерство как равноценный компонент оперного исполнительства.

Позже оперный артист органично влился в круг реформаторов музыкального искусства, и его значение в этом кругу неуклонно возрастало с каждым месяцем совместной работы. При этом в сфере актерского мастерства он с первых шагов занял лидирующие позиции. С.И. Мамонтов предоставил ему неограниченные творческие полномочия, признавая исключительный дар артиста. Эту особенность дара подчеркивает Л.М. Добронравов в монографии «Ф.И. Шаляпин» (1918): «Шаляпин – оперный артист, то есть – певец и актер, следовательно, творчество его определяется соединением двух художественных категорий: музыки (пения) и драмы, слиянием их в неразложимую целостность в моменты творческого процесса» [4, С. 570].

Ф.И. Шаляпин выработал свой собственный и уникальный метод работы над ролью. Он не ограничивался изучением собственной партии, артист тщательно разучивал текст всех действующих лиц, чтобы глубоко проникнуть в мотивацию каждого персонажа, также серьезно продумывая драматургию оперы, изучая исторические и другие материалы. Он осознавал, что реплики и действия партнеров напрямую определяют его собственные мизансцены и поведенческие акценты. То есть, он создавал сценическую концепцию роли, говоря его словами, «сочинял роль». Сам артист в этой связи подчеркивал, что создание сценического характера для него не было механическим воспроизведением партитуры, а творческим актом, в котором вокальное мастерство, актерская игра и режиссерское видение сливались в единое художественное целое.

Большую роль в становлении Ф.И. Шаляпина как артиста и творческого человека сыграл выдающийся педагог и режиссер К.С. Станиславский, для которого имело большое значение воспитание действенно мыслящих оперных артистов и совершенствование их актерской техники. «Сценический образ, – с точки зрения К.С. Станиславского, – создается лишь в ходе спектакля, вылепляется на глазах публики и должен быть показан в процессе своего формирования и развития. Образ создается лишь в результате прожитой жизни на сцене» [5, С. 386]. По его теории, как мы видим, сценический образ – не статичный результат, а непрерывный творческий процесс, динамическая составляющая оперного спектакля. Его невозможно зафиксировать единожды, словно завершенное произведение, чтобы затем механически воспроизводить на каждом представлении. Каждый спектакль становится новой точкой роста. Это живой творческий процесс оперного действа, который требует постоянного внимания и совершенствования. Результат всегда остается открытым, он формируется в реальном времени и зависит от множества обстоятельств. Таким образом, сценический образ существует только «здесь» и «сейчас». Его сила – не в неизменности, а в способности обновляться, откликаясь на требования, чаяния и желания настоящей реальной аудитории, присутствующей на спектакле.

Важно отметит, что к началу XX века музыкально-артистические воззрения Ф.И. Шаляпина обрели четкую системность, их последовательность и внутренняя логика стали очевидны. Более того, эта система не оставалась теоретической, она многократно подтверждалась на практике, в реальных сценических работах артистов. Благодаря такой доказанности подхода идеи Ф.И. Шаляпина быстро вышли за пределы его личного творчества. Они оказали мощное влияние на театральный мир России, существенно повлияв на принципы музыкально-творческого образования, методы работы над оперными партиями, на понимание взаимосвязи вокальной техники и актерского мастерства и многое

другое.

И не только. Мировое значение творчества Ф.И. Шаляпина трудно переоценить. Его выступления на лучших сценах Европы и Америки не только прославили русское оперное искусство, но и изменили представление о возможностях оперного жанра. Созданные им сценические образы стали вехами в развитии не только отечественной, но и мировой оперной культуры. Таким образом, Ф.И. Шаляпин не просто стал выдающимся исполнителем, он преобразовал саму природу русского оперного искусства, подняв его на новую высоту художественного осмысления и исполнительского мастерства.

Если определить новаторство Ф.И. Шаляпина, то как видится, оно заключается, в нескольких ключевых аспектах:

– синтез вокала и драмы. Своим творчеством Ф.И. Шаляпин доказал, что оперный певец должен быть не просто вокалистом, а полноценным актером, способным создавать глубокие психологические образы. Его исполнительское мастерство проявилось в создании принципиально новых трактовок классических партий. Особенно ярко это прослеживается в его работе над русскими операми. В роли Ивана Сусанина он создал образ не патетического героя-страдальца, а простого крестьянина, чья трагедия приобретает всечеловеческое звучание;

– психологическая достоверность. В отличие от традиционного подхода к оперному исполнению, где акцент в первую очередь делался на звучании голоса, Ф.И. Шаляпин ставил во главу угла реалистичность и правдивость образа. Его интерпретации партий Бориса Годунова, Ивана Грозного, Мельника стали эталоном исполнения, что было признано в мировом сообществе;

– историческая точность. Историзм и детализация стали отличительной чертой шаляпинского метода. Готовясь к ролям исторических персонажей, певец тщательно изучал эпоху, быт и характеры людей, обращался к трудам историков, что позволяло ему создавать достоверные и многогранные образы.

Важно отметить, что Ф.И. Шаляпин также считается человеком, который предложил и сформулировал новую эстетику оперного искусства. Сценическое искусство под его влиянием приобрело удивительно своеобразные черты. Певец сумел сделать оперное искусство более привлекательным и доступным для широкой публики. И не теряя при этом его художественной ценности, органично соединил в своем творчестве элементы народного искусства с академическими традициями, а также разработал и применил новую систему сценического поведения, где каждый жест и движение стали наполнены содержанием и смыслом.

В контексте педагогического наследия, важно отметить, что творческий метод Ф.И. Шаляпина оказал влияние на целое поколение певцов. Его подход к работе над ролью, внимание к деталям, стремление к психологической достоверности стали образцом для подражания. Певец доказал, что оперное искусство может быть не только эстетичным и красивым, но и глубоко содержательным. Его исполнительная концепция органично соединила академические традиции оперного искусства с элементами народной культуры, благодаря чему на сцене ожила подлинная русская самобытность.

Методология работы Ф.И. Шаляпина над ролью стала основой для формирования новой школы оперного исполнительства и заключалась в выполнении трех важных принципах:

– комплексный подход. Ф.И. Шаляпин требовал от исполнителей всесторонней и тщательной подготовки, включающей вокальную, актерскую, историческую;

– принцип творческой свободы. Певец настаивал на поощрении индивидуальности исполнителей, их творческой самореализации, не допуская шаблонности в исполнении;

– принцип профессиональной этики. Ф.И. Шаляпин установил высокие стандарты поведения артиста на сцене и в жизни.

Таким образом, инновационный подход Ф.И. Шаляпина к исполнительскому искусству не только преобразил оперную сцену его времени, но и заложил фундамент для развития современного оперного искусства, где вокальное мастерство неразрывно связано с актерским талантом и глубоким психологическим анализом. Ф.И. Шаляпин остается не только символом русской оперной школы, но и универсальной фигурой музыкального театра, чье наследие продолжает формировать эстетические ориентиры и творческие поиски современных артистов.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Грошева В.А.// Вступ. ст. к кн.: Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Алма-Ата: Онер, 1983. С. 4-45.
2. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство. В трех томах. Т. 1. М., 1976.– 760 с.
3. Кузнецов Н.И. Мамонтов С.И., Шаляпин Ф.И., Станиславский К.С. – реформаторы оперного искусства в России конца XIX – начала XX веков: дис. …кандидата искусствоведения. М., 1996. – 174 с.
4. Добронравов Л.М. Ф.И. Шаляпин. Творчество. // Журнал «Нива» № 36. СПб, 1913. С. 526-571.
5. Станиславский К.С. Ежегодник Московского художественного театра. 1948., Т. 2. М., 1951. – 912 с.

**Хао Чжень**
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: haozhen@rambler.ru
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
А.П. Юдин
e-mail: udinap@yandex.ru

**Hao Zhen**
Postgraduate Student of the Department of Music and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
Scientific advisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
A.P.Yudin

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ Ф.ШОПЕНА)

Аннотация. Романтизм оказал огромное влияние на развитие искусства, заложив основы для новых форм и подходов, которые продолжают вдохновлять художников и музыкантов по сей день. В XIX веке эпоха романтизма кардинально изменила музыкальную культуру, переосмыслив её основные принципы. Фортепиано стало ведущим инструментом, а виртуозность — неотъемлемым элементом исполнительства. Появился феномен «сочиняющего виртуоза» — музыканта, сочетающего композиторский дар и исполнительское мастерство. Шопен, Лист и Шуман стали выдающимися представителями новой музыкальной эпохи, создав инновационные педагогические методики. Их система отличалась от предыдущих поколений и была основана на принципах художественной выразительности. Музыкальная выразительность в понимании Шопена была подобна человеческой речи, где каждый звук нёс смысловую нагрузку. Его методика объединяла технические аспекты с глубоким эмоциональным содержанием, что стало вершиной эстетических принципов романтизма, который определил новый этап в развитии музыкального искусства, а наследие Шопена стало эталоном исполнительского мастерства и педагогической мысли XIX века.

Ключевые слова: Шопен, фортепианное искусство, фортепианная педагогика, музыкальное исполнительство, музыкальный романтизм, педагогические принципы Шопена

# MUSICAL ROMANTICISM AND ITS REPRESENTATION IN THE PEDAGOGY OF MUSICAL PERFORMANCE (ON THE EXAMPLE OF THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF F. CHOPIN)

Abstract. Romanticism had a profound impact on the development of art, laying the foundation for new forms and approaches that continue to inspire artists and musicians to this day. In the 19th century, the Romantic era revolutionized musical culture by redefining its core principles. The piano became the dominant instrument, and virtuosity became an integral part of performance. The phenomenon of the "composing virtuoso" emerged, a musician who combined both compositional talent and performing prowess. Chopin, Liszt, and Schumann became prominent representatives of the new musical era, creating innovative teaching methods. Their system differed from previous generations and was based on the principles of artistic expression. Chopin's understanding of musical expression was similar to human speech, where every sound

carried a meaningful load. His methodology combined technical aspects with deep emotional content, which became the pinnacle of the aesthetic principles of Romanticism, defining a new stage in the development of musical art, and Chopin's legacy became the standard for performing skills and pedagogical thought in the 19th century.

Keywords: Chopin, piano art, piano pedagogy, musical performance, musical romanticism, Chopin's pedagogical principles.

Как течение в искусстве, романтизм расцвел в европейской и американской культуре на рубеже XVIII и XIX веков. Он явился откликом на строгий рационализм и механистичность эстетики классицизма и философии эпохи Просвещения, зародившись в период распада феодального строя. В эпоху крушения устоявшегося миропорядка, романтизм, как уникальное мировосприятие и направление в искусстве, становится одним из наиболее сложных и конфликтных явлений в истории мировой культуры.

В то время как философия эпохи Просвещения акцентировала внимание на универсальном разуме, логике и научном подходе, романтическая философия утверждала, что человек — это независимая и одинокая личность, что стало основой для эмоциональной направленности, свойственной романтизму. А.В. Поляков, изучающий историю музыкальных стилей, отмечает, что для романтизма характерно «преобладание чувственного начала над рациональным, приоритет содержания» [1, с. 31].

Немецкие мыслители Иммануил Кант и Фридрих Шеллинг предложили эстетические концепции возвышенного и духа природы, акцентируя значимость воображения и свободы воли в процессе создания художественных произведений. Эта философская трансформация не только подняла статус художника до уровня духовной фигуры, но и положила начало переходу от копирования природы к выражению внутреннего мира в искусстве. В эпоху романтизма утвердились «новые принципы в искусстве: эмоциональность, подлинность, откровенность» [1, с. 31].

Один из ярких представителей французского Просвещения Жан-Жак Руссо выдвинул идею о возвращении к первозданному состоянию, к природе. Он подчеркивал чистоту и неиспорченность чувств человека, живущего в гармонии с природой, и указывал на отчуждение, порождаемое обществом. Руссо утверждал, что каждый индивид уникален и обладает неповторимой ценностью, независимо от его социального статуса. В этом заключаются истоки индивидуалистического мировоззрения. Данные представления оказали значительное воздействие на становление романтической литературы и эстетики.

Дополнительным толчком к формированию романтизма послужило литературное течение «Буря и натиск» («Sturm und Drang»[1]), зародившееся в Германии еще в период классицизма, в XVIII веке. Присущий этому движению глубокий психологический анализ нашел отражение в известных произведениях, таких как роман «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте (1774) и пьеса «Разбойники» Ф. Шиллера (1781).

В отношении эстетики романтизм делал упор на интуицию, воображение и символизм, отвергая рациональные рамки в искусстве. Последнее стало трактоваться как уникальный, не поддающийся полному и рациональному объяснению опыт, а музыка – как средство, наиболее эффективно передающее все мистическое и необъяснимое. Немецкий композитор и литератор Эрнст Теодор Амадей Гофман даже утверждал, что музыка – это «самое романтическое из всех искусств», поскольку она превосходит возможности языка и способна напрямую воздействовать на глубинные чувства человека.

Данное философско-эстетическое ядро послужило теоретическим базисом для становления романтической музыкальной эпохи и оказало значительное влияние на

[1] Литературное движение «Буря и натиск» возникло в Германии 1770–1780-х гг. Название получило от одноимённой пьесы Ф. М. Клингера (1776).

художественное восприятие и выразительные средства фортепианной музыки XIX столетия. Романтическая музыка трансформировалась не просто в структурное новшество, но и в переосмысление способов передачи чувств, уделяя особое внимание гибкому ритму, ярким переменам, контрастам и лиризму. В этом свете фортепианные сочинения Фридерика Шопена бесспорно являются кульминацией романтического музыкального творчества. Представления романтизма о безграничности и глубоких индивидуальных переживаниях стали надежным теоретическим и эстетическим фундаментом для композиторской мысли XIX века, в особенности у Шопена.

Существенные трансформации в художественных идеалах, эстетических взглядах, философии и новаторский поиск композиторов и исполнителей в плане выразительности и образности стали катализатором изменений в музыкальной педагогике. Возникла острая потребность в разработке инновационных методов для воплощения романтических идей, а также в новых педагогических принципах и подходах, охватывающих как духовную составляющую, так и технические аспекты исполнительского мастерства.

На передний план вышли выдающиеся фигуры, объединявшие в себе таланты композитора, исполнителя и педагога, такие как Лист, Шопен и Шуман. С одной стороны, музыканты активно изучали пределы своих возможностей в исполнительстве, а с другой – стремились передать свое мастерство и умение глубокой интерпретации молодым дарованиям. Исследователи справедливо подчеркивают: желание закрепить новаторские художественные идеалы, индивидуальные творческие подходы и открытия привело их к поиску педагогических методик, соответствующих их устремлениям и представлениям. В отличие от предыдущих поколений музыкантов и преподавателей, они строили свою педагогическую систему на принципиально новой методологической основе, отличающейся значительной художественной выразительностью.

В основе педагогического наследия Шумана, Шопена и Листа лежали совершенно иные подходы, соответствующие новому романтическому искусству и его эстетическим идеалам. Эти подходы можно обнаружить при рассмотрении педагогических принципов Шопена.

Шопен, будучи выдающимся представителем романтизма XIX века, в своем творчестве не только искусно передавал личные переживания, но и глубоко запечатлел характерное для того времени стремление к национальному самосознанию и свободе. На фоне масштабных общественных изменений стремление композитора к индивидуальной и национальной независимости становилось все более ощутимым. Уникальное мастерство звукоизвлечения, выражающееся в «пении на фортепиано» и специфическом tempo rubato, пронизывает его творчество, оплодотворяя исполнительское мастерство и педагогическую деятельность. В отличие от Шуберта, Листа, Брамса, Чайковского и Рахманинова, Шопен не стремился имитировать человеческий голос или струнные инструменты на фортепиано. Он подчеркивал тембральную красоту инструмента, сочетая выразительность, эмоциональность и живописность, а также возвышенность и утонченность.

Фортепианные произведения Шопена отличаются глубиной и сложностью, требуют от исполнителя высокого мастерства, технической подготовки и выразительности. Многие секреты фортепианной игры и нюансы техники (певучий звук, протяженные мелодические фразы, использование педали, тонкая интонация, проникновенность мелодии и характерное для романтизма tempo rubato) нашли отражение в его педагогических принципах, методических рекомендациях и письмах. Изучение этих материалов позволяет не только глубже понять его собственные произведения, сложные и многогранные, но и в целом более тонко интерпретировать музыку эпохи романтизма.

Анализ педагогических принципов Шопена опирается на его личные, незавершенные методические заметки, обнаруженные в переписке композитора [1], а также

на исследования о его творчестве, представленные Б.В. Асафьевым [2: 3], И.Ф. Бэлзой [4], Я. Ивашкевичем [5], Ю.А. Кремлевым [6], В.А. Николаевым [7] и М. Томашевским [8]. Важные сведения о педагогическом подходе Шопена содержатся в труде Я. И. Мильштейна [9]. Среди современных авторов, исследующих творчество Шопена сквозь призму музыкальной педагогики, отметим диссертацию Е. И. Мордасовой [10].

«Метод методов» Шопена содержит подробное изложение его исполнительских и педагогических подходов, играющих важную роль в педагогике музыкального исполнительства эпохи романтизма, а также затрагивающих общеэстетические вопросы, исполнительское мастерство, педагогику и методику обучения.

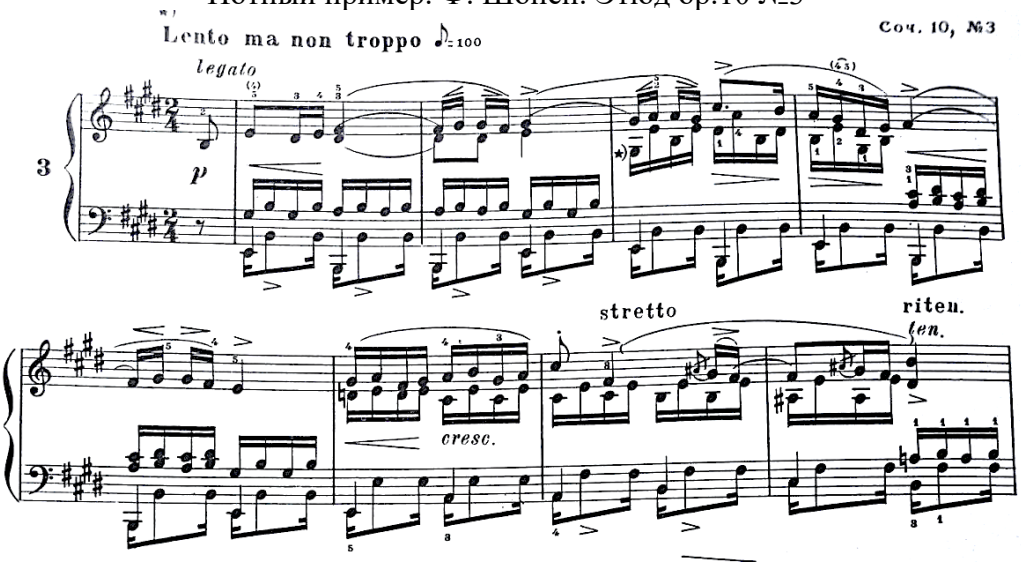
Для Шопена музыка служит инструментом для передачи мыслей и эмоций художника, который передает в ней все самые тонкие нюансы чувств. В этом контексте звуки становятся подобны словесному языку, отражая личностные качества человека, его духовную сущность.

Шопен верил, что музыка в своей сущности напоминает человеческую речь, являясь таким же естественным и живым языком. Подобно тому, как речь состоит из слов, музыка складывается из звуков. Музыкальная речь формируется путем объединения звуков в единое, выразительное целое. Шопен сравнивал такт со словом, а музыкальную фразу – с мыслью. Темп и ритм служат средствами объединения, выявления единой природы музыки.

Музыкальное произведение, подобно вселенной, обладает явным музыкальным текстом и скрытым внутренним смыслом. Иными словами, истинная музыка всегда несет в себе глубинный подтекст.

Взгляды Шопена также содержали чисто технические и практические рекомендации, касающиеся исполнительства. Так, в соответствии с подходом Шопена, левая рука пианиста, исполняющая партию сопровождения, играет роль дирижера, поддерживающего ритм исполнения, не допуская его сбоев и колебаний, в то время как правая рука обладает свободой действий.

Нотный пример. Ф. Шопен. Этюд ор.10 №3




В исполнительстве важно гармонично сочетать эмоциональность и осознанность. Шопен настаивал на том, чтобы музыкант руководствовался своими чувствами, отдавая игре всю свою страсть и душу. Однако, в лирических эпизодах следует избегать излишней слащавости и манерности, а в энергичной музыке – грубости и прямолинейности.

Ритмическая основа исполнения должна обладать пластичностью и гибкостью. Метрономическая ровность недопустима; напротив, для достижения большей выразительности необходимо использовать tempo rubato. Шопен рекомендовал применять такие приемы, как ritenuto, rallentando, calando и другие.

Основы музыкального строения фраз подразумевают плавность и непрерывность мелодической линии. Важно понимать внутреннюю структуру фразы, расставлять акценты и паузы в соответствии с логикой развития музыкальной мысли.

Важнейшим элементом исполнительского мастерства является способность «петь» на инструменте, добиваясь певучего и связного звука (cantabile, legato). Шопен одним из первых начал использовать вокальные термины в фортепианной педагогике, вводя в нотный текст такие обозначения, как cantilena, sotto voce и parlando. Различные виды legato, например, leggiero e legatissimo, указывают не только на легкость исполнения, но и на необходимость связности. Шопен подчеркивал необходимость обучения пению для достижения высокого уровня фортепианной игры, указывая на взаимосвязь между дыханием вокалиста и движениями руки пианиста.

Искусство звукоизвлечения является фундаментом фортепианной игры. Шопен советовал избегать ударов по клавишам, предлагая извлекать звук мягким касанием подушечками пальцев. Работа пианиста сравнивается с работой скульптора, где пальцы «ваяют» звук. Полное погружение в клавишу позволяет создать благородное туше, которое является ключевым аспектом качественного звукоизвлечения.

Исполнительское мастерство строится на богатой палитре артикуляционных приёмов. Важно, чтобы пианист уделял внимание выразительности акцентов в мелодической линии, ритмическом рисунке и темпе. Чередование связного и отрывистого звукоизвлечения, а также использование разнообразных тембровых оттенков – ключ к созданию интересного и многогранного звучания.

Важнейшим элементом фортепианной игры является динамика и нюансировка. Пианист должен владеть широким спектром динамических оттенков, от предельно громких (fff) до едва слышных (ppp). Гибкое использование crescendo и diminuendo – необходимый инструмент для придания музыкальному произведению глубины и эмоциональности. Однако стоит отметить, что сам Шопен, в отличие от Листа, никогда не злоупотреблял fortissimo – динамический диапазон его игры ограничивался разнообразными оттенками piano и pianissimo, но мастерство владения динамикой позволяло ему создавать ощущение мощных нарастаний и кульминаций без форсирования звука.

Как упоминалось ранее, начальная позиция правой руки на клавиатуре – клавиши ми-диез, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си. Любопытно, что, по мнению Шопена, изучение гамм предпочтительно начинать с ми-мажора, тогда как гамма до-мажор представляла наибольшую сложность. При работе над гаммами необходимо применять разнообразные штрихи и виды артикуляции (стаккато, легато, нон легато), а также изменять динамику и темп исполнения.

При исполнении арпеджио важно сохранять непрерывный контакт пальцев с клавиатурой, обеспечивая плавные движения рук. В случае значительных расстояний между клавишами, полезно использовать скольжение (glissando) по клавиатуре. При игре октав рекомендуется чередовать четвертый и пятый пальцы для достижения максимально связного звучания (legato). Пассажи должны звучать мелодично и ровно, без рывков и разрывов. Эффект «жемчужной игры», характерный для Шопена, достигается путем точного и выверенного прикосновения к клавишам.

Шопен совершил революцию в фортепианной аппликатуре, основываясь на физиологических возможностях исполнителя, стремясь к максимальной мышечной свободе, гибкости кисти и пальцев. Его новаторство проявилось в таких приемах, как

подкладывание и скольжение пальцев, активное использование первого и пятого пальцев на черных клавишах.

Композитор также поощрял использование одного и того же пальца для последовательного извлечения звуков на разных клавишах, различные виды перекрестных движений, glissando пальцем по клавишам, рациональное распределение музыкальной ткани между руками и выбор аппликатуры, оптимальной для широких аккордов.

Шопен подчеркивал важность учета индивидуальных анатомических особенностей строения руки и пальцев, считая это необходимым условием для достижения желаемого тембра и качества звучания.

Выбор типа педали и конкретной техники педализации (неполная, полупедаль, четвертьпедаль, одновременное использование обеих педалей, прямая или запаздывающая, быстрое чередование) определяется желаемым звуковым эффектом. Ключевым моментом является умеренное использование педали, избегая чрезмерности.

Фактура сопровождения, по мнению Шопена, должна обладать мелодичностью, выразительностью и обертонным богатством, характерным для фортепианного звучания. Важно выразительно подчеркивать голоса и подголоски в полифонической фактуре.

Пианисту необходимо уметь воспринимать музыкальную форму как единое целое, объединяя отдельные элементы в законченную композицию. Следует помнить, что путь к простоте лежит через преодоление сложностей.

В общих чертах, педагогическая система Шопена включает в себя эстетические, образовательные и исполнительские компоненты.

Обобщая вышесказанное, можно выделить следующие ключевые моменты, присущие педагогическим взглядам Шопена:

- музыкальная выразительность, подобная естественной человеческой речи;
- стремление к максимальной непринужденности, естественности и свободе исполнительского аппарата;
- гармоничное сочетание эмоциональности и интеллектуального понимания в интерпретации;
- гибкость метроритмической организации;
- способность «петь» на фортепиано (использование cantabile и legato как важных техник звукоизвлечения);
- разнообразие артикуляционных приемов как ключевой элемент исполнения;
- значение динамических оттенков и их градаций в фортепианной игре;
- принципы развития пальцевой техники, направленные на достижение максимальной гибкости и свободы.

Итак, романтизм как радикальный переворот в эстетике и философии повлиял на все виды искусства, в том числе на музыку, в частности на исполнительское искусство и педагогику. Он явился воплощением тяги к личной независимости и искренним чувствам, определил духовный ландшафт европейской культуры XIX столетия и оставил значительный след в эволюции искусства. Фортепиано стало центральным инструментом, а виртуозность и «блестящий стиль» определили новую интерпретацию фортепианной игры. Вершиной эстетических и философских принципов романтизма стало наследие Ф. Шопена – пианиста-виртуоза, композитора и преподавателя.

Педагогическая система Шопена представляет собой целостный подход к музыкальному исполнительству, в основе которого лежит понимание музыки как живого языка чувств и эмоций, подобного человеческой речи. Ключевыми элементами его методики стали: приоритет выразительности над техникой, гармоничное сочетание эмоциональности и осознанности в исполнении, особое внимание к естественности в индивидуальном воплощении.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Поляков, А. В. История музыкальных стилей: учебно-методическое пособие / Часть 1 Западноевропейское искусство. — Екатеринбург: [б. и.], 2022. – 89 с.
2. Шопен, Ф. Письма: в 2 томах; составление, комментарии, вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена Г. С. Кухарский. – М.: Музыка, 1976. Т. I. – 525 с.
3. Асафьев, Б. В. Шопен в воспоминаниях русских композиторов. Мазурки Шопена // Асафьев Б. В. Избранные труды / Академия наук СССР, Институт истории искусств. – М.: АН СССР, 1955. – Т. 4: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / [редакция текста, вступительная статья и примечания В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой]. – С. 310 – 335.
4. Асафьев, Б. В. Шопен: опыт характеристики // Шопен, каким мы его слышим: сборник статей / составление, вступительная статья с. 3–34, общая редакция и примечания С. М. Хентовой. – М.: Музыка, 1970. – С. 46 – 109.
5. Бэлза, И. Ф. Фридерик Шопен. – М.: Музыка, 1991. – 137 с.
6. Ивашкевич, Я. Шопен. – М.: Молодая гвардия,1963. – 304 с.
7. Кремлёв, Ю. А. Фредерик Шопен: очерк жизни и творчества. – 2-е издание. – М.: Государственное музыкальное издательство,1960. – 704 с.
8. Николаев, В. Шопен – педагог. – М.: Музыка, 1980. – 94 с.
9. Томашевский, М. Шопен: человек, творчество, резонанс; перевод с польского Л. Акопяна и Е. Янус; научная редакция Л. Акопяна. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.
10. Мильштейн, Я. И. Советы Шопена пианистам. – М.: Музыка, 1967. – 119 с.
11. Мордасова, Е.И. Творческое наследие Ф. Шопена в теории и практике преподавания музыки: дисс. … канд. иск. – М., 2011. – 191 с.

**Ма Юань**
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»

**Ma Yuan**
Postgraduate Student
Gnessin Russian Academy of Music

# СПЕЦИФИКА БАРИТОНОВЫХ ПАРТИЙ В ОПЕРАХ К.В. ГЛЮКА

Аннотация. В статье рассмотрены баритоновые партии в наиболее важных реформаторских операх К.В. Глюка: «Ифигении в Авлиде», «Альцесте», «Армиде» и «Ифигении в Тавриде». В результате проведенного исследования удалось установить, что все партии персонажей, обозначенные как “basse-taille” исполнялись певцами, обладавшими баритоновыми голосами. Впервые на русском языке приводятся сведения об этих певцах и делается попытка определения их роли во взаимодействии К.В. Глюка с традицией французской оперы. Отмечено, что в вопросе выбора голосовой диспозиции в операх, написанных для Парижа, композитор в большей степени ориентировался на французскую, а не итальянскую традицию.

Ключевые слова: баритон, basse-taille, Глюк, оперная реформа, традиция французской оперы, голосовая диспозиция.

# THE SPECIFICS OF BARITONE ROLES IN K.V. GLUCK'S OPERAS

Annotation. The article examines the baritone roles in the most important reform operas by Ch.W. Gluck: "Iphigenia in Aulis", "Alceste", "Armida" and "Iphigenia in Tauris". As a result of the research, it was possible to establish that all the parts of the characters designated as “basse-taille” were performed by singers with baritone voices. For the first time, information about these singers is provided in Russian and an attempt is made to determine their role in the interaction of Ch.W. Gluck with the tradition of French opera. It is noted that in the matter of choosing the vocal disposition in the operas written for Paris, the composer was more oriented towards the French rather than the Italian tradition.

Keywords: baritone, basse-taille, Gluck, opera reform, tradition of French opera, vocal disposition.

Известно, что обозначение «баритон» появилось в печатных либретто опер заметно позже, чем обозначения прочих голосов. Исследователь баритоновых и басовых голосов Р. Миллер пишет: «Термин баритон не использовался повсеместно вплоть до первой четверти девятнадцатого века. До того, вне зависимости от диапазона или драматических условий, оперные или ораториальные роли для низких мужских голосов обозначались как басовые. Множество ролей, созданных в конце семнадцатого и в восемнадцатом веках, обозначены у Генделя, Моцарта и их современников как басовые, но они отлично подходят для баритона или бас-баритона»[2]. Исследователь полагает, что более дробная категоризация голосов, произошедшая позже, была связана с «возрастающими требованиями драматического контраста между голосами»[3], но эта причина была, по крайней мере, не единственной. Ведь и в XVII, и в XVIII столетиях оперы создавались не просто по заказу конкретного театра, но и в расчете на конкретных певцов, и обозначения

[2] Miller R. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices. Oxford: Oxford University Press US, 2008. Pp. 3-4.
[3] Miller R. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices. Oxford: Oxford University Press US, 2008. 4 p.

стандартизированных голосов даже не выписывались. В них и не было необходимости, поскольку оперы редко возобновлялись.

Ситуация заметно изменилась как раз в XIX веке, когда стало нормой исполнять оперы в разных театрах, в разных странах, с разными исполнительскими составами. Тогда для подбора певцов как раз требовалось понимать, какой тип голоса представлен в каждой партии.

Путь, пройденный в процессе переосмысления роли певца в опере, когда композиторы начали ориентироваться не на конкретных исполнителей, а на некие стандарты оперных голосов, растянулся по крайней мере на два с лишним столетия. Начало этого перехода находится на границе барочной и классической эпох, и здесь чрезвычайно интересным и показательным является творчество К.В. Глюка. Эта фигура избрана для исследования и в силу ее значительности для оперного театра в целом, и из-за синтетического характера творчества, находящегося на стыке двух величайших оперных традиций – итальянской и французской. Причем для понимания процесса формирования нового отношения к оперному голосу, к оперному певцу, следует обратиться не к высоким голосам, а к средним, исполняющим партии чаще всего второстепенных персонажей. Баритоновый голос здесь, на наш взгляд, оказывается очень показательным, и его появление в партитурах Глюка позволяет отследить очень интересные явления в оперном театре.

Значение деятельности Глюка в оперном театре трудно переоценить: «Ему удалось не только сказать свое слово в этом весьма популярном тогда жанре, но и открыть новую страницу в его истории. Оперное искусство второй половины XVIII века делится на период до Глюка и после Глюка»[4]. Немаловажно понимать, что он сформировался как музыкант в эпоху барокко, «воспитав свой вкус на лучших образцах музыки первой половины столетия»[5].

Помимо того, что Глюк имел возможность слышать оперы своих старших современников, в числе которых был, например, Г.Ф. Гендель, он сотрудничал с теми же певцами, которые пели в их операх. Соответственно, он должен был ориентироваться на те же вокальные традиции, учитывать те же особенности голосовой диспозиции, что и в операх предшественников. Это заметно и по традиционным, и по реформаторским операм. Но именно в реформаторских начинают происходить изменения, которые интересны в избранном ракурсе исследования: в операх Глюка начинают появляться персонажи, которые поют баритоновыми голосами.

К моменту появления реформаторских опер Глюка в оперном театре происходило множество процессов, в том числе партии ведущих мужских персонажей стали поручаться тенорам. Они сменяли певцов-кастратов, и хотя в Европе по-прежнему блистали некоторые знаменитости, все же сама эпоха кастратов явно уходила в прошлое. В глюковских реформаторских операх партия кастрата есть только в венской редакции «Орфея» (1762), где заглавную партию пел кастрат-альт Гаэтано Гваданьи. Но исследователи полагают, что это связано в значительной мере не с традициями, а с личностью самого певца, обладавшего «не только элегантностью облика, но и актерским дарованием»[6]. В парижской редакции, как известно, партия Орфея была переписана для тенора, и это повлекло за собой переделку практически всей партитуры.

Низкие мужские голоса появляются в глюковских партитурах в венских операх, написанных на французском языке в комических жанрах. Партии, обозначенные как

[4] Кириллина Л. В. Глюк. – М.: Молодая гвардия, 2018. 6 с.
[5] Кириллина Л. В. Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4(27). 68 с.
[6] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 55 с.

“basso”[7], можно найти в операх «Мнимая рабыня» (1758), «Остров Мерлина» (1758), «Осажденная Китира» (первая редакция, 1759), «Очарованное дерево» (1759), «Исправившийся пьяница» (1760), «Одураченный кади» (1761), «Непредвиденная встреча» (1764). В каждой из названных опер есть по 2-3 партии bassi, в «Очарованном дереве» один из персонажей поет баритоном. Появлению большого количества низких мужских голосов способствовало, во-первых, комическое наклонение оперы, где низким персонажам полгалось петь басом или баритоном, а во-вторых, наличием в французской труппе соответствующих певцов.

Что касается серьезной оперы, то здесь также происходил процесс «освоения» низких тембров вначале второстепенными персонажами, затем – главными.

Первая глюковская реформаторская опера, где появляется подходящая для баритона партия – это написанная для Парижа «Ифигения в Авлиде». Приступая к сочинению оперы для театра «Королевская академия музыки», Глюк никак не мог не считаться с существующими в ней традициями, которые заметно отличались от известных ему традиций итальянской оперы с ее итальянской, австрийской и английской разновидностями, к которым он был причастен. А особенностью именно этой традиции было исполнение опер Ж.Б. Люлли, их постоянные возобновления с новыми исполнительскими составами, регулярное «оживление» «старой музыки» новыми вставками, переделками. В результате это были оперы с множественными исполнительскими составами, и хотя переделки, как правило, включали в себя «подгонку» под конкретного исполнителя, все же здесь Глюк впервые имел дело с совершенно другой традицией с другими голосовыми диспозициями, чем те, к которым он был привычен.

Благодаря деятельности Люлли, который был монополистом в оперном театре и препятствовал постановкам на сцене опер других композиторов, на сцене Королевской академии музыки неоднократно возобновлялись его оперы. В результате во французской опере сформировался классический репертуар, состоявший в основном из музыкальных трагедий самого Люлли (в их числе – «Кадм и Гермиона», «Альцеста», «Тезей», «Армида», «Атис» и др.). И, как пишет исследовательница, «оперные возобновления были частью продуманной репертуарной политики, которая на протяжении более чем полувека регулировала работу Королевской академии музыки, воспитывала исполнителей и формировала общественный вкус» [8]. А при том, что возобновления опер Люлли продолжались «вплоть до приезда Глюка»[9], составляя в первой половине XVIII века вообще 70-80 % всех оперных постановок, Люлли даже во второй половине столетия был тем композитором, который продолжал оказывать влияние на облик жанра серьезной оперы.

В книге «Реформаторские оперы» К.В. Глюка Л.В. Кириллина приводит список отличий итальянской оперы сериа от французской музыкальной трагедии, в том числе эти отличия заключались и в голосовых диспозициях. Если в итальянской «главные партии исполняются только сопрано и альтами, включая кастратов; женщины могут выступать в мужских ролях, а кастраты – в женских», во французской – «голосовая диспозиция естественная: певицы в женских ролях, певцы – в мужских; кастраты исключаются»[10].

Для глюковской «Ифигении в Авлиде» было написано новое оригинальное либретто Луи дю Рулле, и в ней как “basse” обозначены четыре партии: царя Агамемнона, Патрокла, жреца Калхаса и Аркаса. Однако ни судя по музыке оперы, ни по типу голоса исполнителей,

[7] Wotquenne A. Catalogue thèmatique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1904.
[8] Хлюпина А. «Старые алтари» Парижской оперы: судьба люллистского наследия в XVIII веке // Музыкальная академия. 2024. Вып. 1 (785). URL: https://mus.academy/articles/old-altars-of-the-paris-opera-the-fate-of-the-lullist-heritage-in-the-18th-century
[9] Там же.
[10] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 175 с.

ни одна из них не была басовой в сегодняшнем понимании. Для прояснения ситуации имеет смысл обратиться к личностям певцов. Хотя о них сохранилось немного сведений, все же их участие и в операх Глюка, создававшего свои новые сочинения и редактировавшего старые в расчете на их голоса, и в операх других композиторов, помогает увидеть ситуацию в Королевской академии музыки более ясно.

Исполнителем партии царя Агамемнона был Анри Ларриве (Henry l'Arrivee, 1737-1802). Родившись в Лионе, он был подмастерьем по изготовлению париков, но его заметил глава Парижской оперы и нанял в качестве хориста. Затем Ларриве дебютировал как солист в партии Верховного жреца в опере Ж.Ф. Рамо «Кастор и Поллукс» в 1755. В 1779 он уже завершил певческую карьеру, но успел поучаствовать в исполнении опер Глюка и его соперника Н. Пиччини. Его голос определялся как bass-taille – «высокий бас», что, по сути, эквивалентно баритону. Писатель более позднего времени Э. Кампардон описывал его так: «Артист, у которого было все - хорошая фигура, широкий диапазон, гибкий голос и актерская игра, которая была естественной и интеллигентной, – заслужил аплодисменты, которые он получал за свою карьеру, длившуюся более тридцати лет. Почти каждая новая работа, в которой он появлялся, имела успех»[11].

Агамемнон – главная фигура, которая противостоит Ифигении. Но если он раздавлен необходимостью принесения дочери в жертву, и на протяжении всей оперы он – «не традиционный оперный царь, наделенный типичными атрибутами величия (их-то как раз здесь нет), а человек, поставленный перед не разрешимой для смертного проблемой»[12], то его дочери присущи, напротив, «и царственное достоинство, и несокрушимая внутренняя твердость, и почти божественное величие духа»[13]. Думается, именно по этой причине, оттого, что Агамемнон – «слабый царь», он поет у Глюка баритоновым, а не теноровым голосом. Кроме того, дуэт двух баритонов в первом действии (с Калхасом) создает необычный эффект.

Партия пророка Калхаса предназначалась другому баритону – Никола Желену (Nicolas Gelin, 1726-1810), уроженцу Пранже в Верхней Луаре, который всю свою довольно длительную вокальную карьеру пропел в Королевской академии музыки (1750-1779), и, согласно словарю, был «одарен звучным и изящным голосом низкого тембра» [14]. Те партии, которые ему поручались, обозначены иногда как баритоновые, иногда – как басовые. Но если те и другие поручались одному исполнителю с известными вокальными данными, то очевидно, что различие между басом и баритоном пока не осознавалось как существенное.

По сюжету, именно Калхас требует, чтобы Ифигения, непорочная дочь царя Агаменмнона, была принесена в жертву богам, чтобы обеспечить успех похода ахейцев на Трою. Но Глюк решает этот образ с присущей его героям глубиной и тонкостью. В первой арии Калхаса он представлен «не как непреклонный фанатик, а как умудренный опытом посредник между богами и смертными»[15]. Первая часть его арии – молитва-романс с текстом "D'une sainte terrieur" («Со священным трепетом») на напряженных уменьшенных гармониях, с широкими ходами в мелодии (на дуодециму в пределах двух тактов), требует сильного и гибкого голоса, хорошо и ровно звучащего в пределах от си бемоля большой октавы до ре первой. Во второй, речитативной части, где Калхас обращается к богине Диане, происходит переход от довольно спокойных фраз в среднем регистре к горестным восклицаниям о судьбе отца, который должен потерять дочь. И здесь композитор

[11] Dratwicki B. «Amadis de Gaule» de Johann Christian Bach // Bach J.Ch. «Amadis de Gaule»: CD Booklet. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Singulares/ Palazzetto Bru Zane, 2012. 85 p.
[12] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 202 с.
[13] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 207 с.
[14] Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles [Paris]: Fayard, 1992. - XVI, 811 с. URL: https://philidor3.cmbv.fr/Parcourir/Autres-index/Noms/GELIN-Nicolas
[15] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 205 с.

использует верхнюю часть певческого диапазона, в конце арии вокальная партия доходит до фа первой октавы, и этот звук неоднократно повторяется.

В дуэте с Агаменмноном Калхасу отдана нижняя партия, однако они обе укладываются имено в баритоновый диапазон, содержат слишком высокие для баса звуки.

В следующей сцене (№5), когда появляется ничего не подозревающая Ифигения, думающая, что ей приготовлен брачный пир, Агамемнон и Калхас на фоне приветственного хора греков перекидываются репликами, создавая «драматический контрапункт», «звучащий поверх восторженных возгласов»[16]. И здесь, и ранее, ситуация выглядит так, что Глюк в партии Калхаса как бы драматургически «удваивает» партию Агамемнона, раздираемого противоречивыми мыслями и чувствами. Калхас не противопоставлен ему, но озвучивает непререкаемые истины («надо следовать воле богов») и сочувствует ему, благодаря чему создается большая объемность и яркость прорисовки образа царя. Таким образом, в «Ифигении в Авлиде» баритоновые партии Агамемнона и Калхаса значительны и занимают центральное положение.

Партии Патрокла и Аркаса – второстепенные, их пели соответственно Жорж Дюран (George Durand) и (?) Бовале (Beauvalet). Имя Дюрана еще неоднократно попадается в списках исполнителей глюковских опер, - как, впрочем, и имена Ларриве и Желена. Если добавить к ним имя еще одного баритона Жана Пьера Моро (Jean Pierre Moreau) и отметить их роли в операх Глюка и некоторых других композиторов, то можно составить следующую таблицу[17].

Таблица 1. Участие певцов в исполнении опер К.В. Глюка и других композиторов

| | **Ларриве** | **Желен** | **Дюран** | **Моро** |
|---|---|---|---|---|
| Глюк К.В. Ифигения в Авлиде | Агамемнон | Калхас | Патрокл | |
| Глюк К.В. Альцеста | Геркулес | Первосвященник Аполлона | | Аполлон |
| Глюк К.В. Армида | Убальдо | Идраот | Аронт | |
| Глюк К.В. Ифигения в Тавриде | Орест | | | Тоас |
| Глюк К.В. Осажденная Цитера | | Бронте | | |
| Пиччини Н. Роланд | Роланд | Изолано | | Терсандр |
| Пиччини Н. Атис | Целенус, король Фригии | | Морфей | Страшный сон |
| Гретри А. Андромаха | Орест | | | |
| Филидор Ф.А. Персей | Финей, принц Эфиопии | | Циклоп | Цефей, царь Эфиопии |

[16] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 206 с.
[17] Информация дана по каталогу А. Воткена: Wotquenne, A. Catalogue thèmatique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1904. 259 p.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Пиччини Н. Ифигения в Тавриде | Орест | | | Тоас |
| Пиччини Н. Адель де Понтье | Гийом III, граф де Понтье | | | Альфонс д'Эст |
| Госсек Ф.-Ж. Тесей | Эгей | | | Аркас |
| Сальери А. Данаиды | Данай | | | Пелагус |

Как видно из таблицы, Ларриве – это также и Геркулес в парижской редакции «Альцесты», Убальдо в «Армиде», Орест в «Ифигении в Тавриде». Примечательно, что этого же персонажа (Ореста) Ларриве пел в «Андромахе» А. Гретри, а также в «Ифигении в Тавриде» Н. Пиччини. А в исполнительском дуэте с Ларриве чаще всего выступал Ж. Моро.

Парижская редакция «Альцесты», как известно, отличается от венской в том числе и в выборе типов голосов. Судя по печатному либретто венской редакции[18], партии первосвященника Аполлона и самого Аполлона пел Филиппо Лаши (Filippo Laschi)[19]. Его партия в первой печатной партитуре[20] записана в теноровом ключе, и во всех каталогах певцов голос Лаши обозначен как теноровый. В партитуре парижской редакции эти партии нотированы уже в басовом ключе, а их исполнители, Желен и Моро[21], - обладатели баритона, обычно обозначавшегося как "basse" или "basse-taille" – «высокий бас».

В «Альцесте» Первосвященник Аполлона поет в пределе октавы от фа малой до фа первой, чаще всего в пределах кварты соль-до. Для басового голоса верхние ноты высоковаты и находятся на границе диапазона, поэтому здесь нет никаких сомнений, что подразумевался баритоновый тембр. Впрочем, партия Первосвященника довольно эпизодическая, в ней лишь речитативные высказывания. Но в других операх персонажи, поющие баритоновыми голосами, получают собственные арии. И хотя это не главные герои, все же их партии довольно значительны и для разворачивания сюжета, и для музыкальной драматургии.

В созданной в 1777 году «Армиде» тенденция увеличения количества баритоновых партий продолжается, здесь их сразу три: одна из них написана для Желена (Идраот), две другие – для Дюрана (Аронт) и Ларриве (Убальдо). «Армида», созданная на то же либретто Ф. Кино, что и опера Люлли, «стала своеобразным символически жестом, вобравшим в себя и демонстративный вызов традиции французской барочной оперы, и выражение пиетета по отношению к ней»[22]. Глюк не только сохранил текст Кино, но и оставил те же типы голосов для персонажей (с небольшими изменениями). Примечательно, что у Люлли все перечисленные персонажи (Идраот, Аронт и Убальдо) обозначен как basse-taille, и Глюк точно так же поручает их партии баритонам. Исследовательница пишет об этих певцах, участвовавших в премьере «Армиды» в 1777 году: «Все они являлись носителями "аутентичной" французской традиции и в то же время уже успели освоиться с новым стилем Глюка»[23].

[18] Опубликовано в ст.: Tonolo, E. Alceste, libretto e guida all'opera // Christoph Willibald Gluck. Alceste (theatre programme). Venice: Fondazione Teatro La Fenice, 2015. 61 p.
[19] Wotquenne A. Catalogue thèmatique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1904.
[20] [Gluck, Ch.] Alceste. Tragedia messa in musica … Vienna: Giovanni Tomaso de trattnern, 1769. – 250 p.
[21] Wotquenne A. Catalogue thèmatique des oeuvres de Ch. W. Gluck. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1904. 214 p.
[22] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 264 с.
[23] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 267 с.

В партии Идраота, дяди и наставника волшебницы Армиды, диапазон примерно тот же, что и в «Альцесте», от ре малой октавы до фа первой, но здесь очень широко используется верхняя его часть в пределах си малой – ми первой. Очевидно, Желен очень хорошо зарекомендовал себя, и Глюк чувствовал себя довольно уверенно, поручая ему подобную музыку.

Аронт, полководец Идраота, также представляет лагерь Армиды, но он фигура явно второстепенная. В ансамблях его партия записана на одной строчке с Идраотом, и он – как бы продолжение своего правителя. По тому, что партии сдвоены, можно судить о совпадении типов голосов у Желена и Дюрана.

Иначе обстоит дело с Убальдо, предводителем крестоносцев, отправившихся спасать Рено. Убальдо – главный представитель противоположного волшебнице лагеря, и его партия содержит характеристику мира христиан-воинов. Особенно выразительна его речь, обращенная к Рено в третьей сцене пятого действия, в где он призывает очарованного рыцаря вернуться в стан крестоносцев. Рено «вынужден сделать выбор не просто между долгом и страстью, а между двумя мирами: миром реальности, где грохочут войны, льется кровь и совершаются подвиги – и миром мечты, где время словно бы остановилось, продлевая мгновение вечного блаженства»[24].

В ариозо Убальдо создается образ «грубый и батальный» [25], оно «производит впечатление разорвавшейся бомбы»[26], и делается это в том числе и средствами вокальной выразительности. В оркестре Глюк использует традиционно «воинственные» трубы и литавры, фанфары, тираты, «сияющий» до мажор, а в партии Убальдо собраны все признаки героической интонационности: восходящие кварты, движение по трезвучию вверх, пунктирный ритм; создается образ прямолинейного воина, «рубящего сплеча» всю правду и высказывающего Рено в лицо упреки в предательстве.

Партия Рено (тенор), отвечающего Убальду в параллельном ля миноре, выглядит очень контрастно: она соткана из волнообразных мелодических рисунков, в ней сглаженный ритм, она разорвана паузами – Рено еще не очнулся от своего любовного наваждения, он находится все еще «между миров», и контраст этих миров выражается, в числе прочего, в контрасте типов голосов персонажей-антагонистов (в данном случае, поскольку Рено еще не вернулся в лагерь крестоносцев). Высокий тенор – принадлежность мира грез, сладкого блаженства, а героический баритон – мира долга, идейной убежденности и служения. Если учесть, что высокие голоса были и в творчестве Глюка, и в жанре оперы в целом принадлежностью итальянской оперы, а низкие оказались прочно связанными с французской оперной традицией, то здесь можно услышать противопоставление не только «мира мечты» и «мира реальности», но и итальянского и французского вокальных стилей.

Последняя из реформаторских опер, которая должна быть упомянута в связи с использованием баритона, - «Ифигения в Тавриде», содержащая продолжение истории о царевне, приносимой в жертву богине Артемиде, своего рода сиквел.

Главную мужскую роль в «Ифигении в Тавриде» исполнял Ларриве, роль царя Тоаса – Моро. Мало того, что партии ведущих персонажей решительно отдаются низким голосам, так еще и тенором поет явно второстепенный Пилад, здесь голосовая диспозиция становится противоположной: главные – низкие голоса, второстепенный – высокий.

Тоас, который появляется сразу после сцены Ифигении с хором жриц, представлен и как варварский царь (использован типичный си минор, отрывистые фразы, «бушующий» оркестр), и как человек, находящийся в крайнем смятении из-за сна, предвещающего ему

[24] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 290-291.
[25] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 291 с.
[26] Там же.

скорую смерть. Он поет низким голосом, однако в первой же его арии используется в основном верхняя часть диапазона, и самый высокий звук – соль первой октавы. Эта особенность заставила позже Г. Берлиоза в 1834 году заявить, что эта партия «в настоящее время почти неисполнима»[27], поскольку в ней есть отсутствующие в диапазоне баса ноты, и предположить, что «Глюк писал так специально для того, чтобы получить эти форсированные звуки баса, которые, когда певец умеет их искусно брать, обладают совершенно особенным оттенком свирепости»[28]. Это высказывание показывает, что во времена Берлиоза уже были другие обозначения голосов, и композитор не знал об отличии basse-taille от basse-contre, фактически, баритона от баса. Хотя в современной исполнительской практике эту арию иногда исполняют на октаву ниже, это все же нарушает глюковский замысел, где «высокая тесситура партии Тоаса, не допускающая ассоциаций с амплуа итальянского баса-буффо, объективно способствует “возвышению” его образа. Тоас выступает как полноправный участник трагедии»[29].

Еще более трагичен образ Ореста – матереубийцы, терзаемого Эриниями и винящего себя во всем происходящем. Именно в его партии появляется, пожалуй, самая известная ария из этой оперы – ария «Покой вернулся в мое сердце», которую он поет после того, как стража увела его друга Пилада. Потрясающая и по психологической точности воплощения полной прострации, и по силе воздействия на слушателя, понимающего, что слова полностью расходятся по смыслу с музыкой, она требует от певца вокального мастерства в пропевании выдержанных звуков на одной высоте, при этом в вокале должно выражаться огромное внутреннее напряжение персонажа, находящегося в отчаянной ситуации. Очевидно, Ларриве имел здесь возможность проявить также и свои актерские дарования, и технику вокального portamento. Все последующее разворачивание сюжета, где Орест стремится найти успокоение в смерти, а его неузнанная сестра Ифигения – спасти также неузнанного брата, также требует выразительного пения и игры. И исполнители (Ифигению пела Розали Левассёр), судя по огромному успеху оперы в 1779 году, отлично с этим справились. Барон Гримм писал, что «когда я слушаю “Ифигению”, то забываю, что нахожусь в опере, мне кажется, что я слышу греческую трагедию»[30]. Большей похвалы из уст просветителя-энциклопедиста нельзя и представить.

Таким образом, в совершенной Глюком оперной реформе значительную роль сыграла традиция французской оперы, к которой композитор оказался причастен в том числе и благодаря исполнителям партий в его сочинениях. Певцы, обладающие баритоновыми тембрами, не просто озвучили глюковские оперы, но и привнесли в них свое мастерство воплощения театральных образов на французской сцене, где главным ориентиром оставалась древнегреческая трагедия с ее благородством, силой человеческих страстей, правдивостью их воплощения, глубиной и тонкостью знания человеческой души. От итальянской оперной условности Глюк совершил решительный переход к театральности французского толка, но в новом понимании, и его взаимодействие с певцами-баритонами – частная, но показательная часть более общей истории оперной реформы, осуществленной композитором.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Берлиоз, Г. Мемуары / [Пер. с фр. О. К. Слезкиной]. – М.: Музгиз, 1961. – 916 с.
2. Кириллина, Л. В. Глюк / Л. В. Кириллина. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 383 с.

[27] Берлиоз, Г. Мемуары / [Пер. с фр. О. К. Слезкиной]. – М.: Музгиз, 1961. 70 с.
[28] Там же.
[29] Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 247 с.
[30] Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. Иванов-Борецкий. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. 402 с.

3. Кириллина, Л. В. Глюк и Гендель: пути передачи традиции в музыке XVIII века / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 4(27). – С. 66-103.
4. Кириллина, Л.В. Реформаторские оперы Глюка. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 384 с.
5. Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. Иванов-Борецкий. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. -602 с.
6. Хлюпина, А. «Старые алтари» Парижской оперы: судьба люллистского наследия в XVIII веке // Музыкальная академия. – 2024. – Вып. 1 (785). URL: https://mus.academy/articles/old-altars-of-the-paris-opera-the-fate-of-the-lullist-heritage-in-the-18th-century
7. Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe. - [Paris]: Fayard, 1992. - XVI, 811 c. URL: https://philidor3.cmbv.fr/Parcourir/Autres-index/Noms/GELIN-Nicolas
8. Dratwicki, B. “Amadis de Gaule” de Johann Christian Bach // Bach J.Ch. “Amadis de Gaule”: CD Booklet. - San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Singulares/ Palazzetto Bru Zane, 2012. - 143 p.
9. [Gluck, Ch.] Alceste. Tragedia messa in musica … - Vienna: Giovanni Tomaso de trattnern, 1769. – 250 p.
10. Miller, R. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices. - Oxford: Oxford University Press US, 2008. – 232 p.
11. Tonolo, E. Alceste, libretto e guida all’opera // Christoph Willibald Gluck. Alceste (theatre programme). - Venice: Fondazione Teatro La Fenice, 2015. - Pp. 57–106.
12. Wotquenne, A. Catalogue thèmatique des oeuvres de Ch. W. Gluck.- Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1904. – 259 p.

**Ци Цзяньли**
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
доцент
Фуянского педагогического университета
e-mail: 69567395@qq.com

**Qi Jianli**
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University,
docent
Fuyang Pedagogical University

# ОПЕРНАЯ ЭПОПЕЯ ИНЬ ЦИНА «ВЕЛИКИЙ ПОХОД» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВОПЛОЩЕНИЯ ВОЕННО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ГЕРОИКИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Аннотация. В музыкальной культуре Китая значительное место занимает историческая, революционная, военная, героическая тематика. События XX века, полные трагизма, мужественной борьбы народа, дали обширный материал для целого ряда музыкальных произведений китайских композиторов. Жанры, пришедшие из западной музыки – симфонии, балеты, оперы, хоровая музыка – были восприняты китайской публикой в интерпретации китайских композиторов благодаря наполнившему их патриотическому содержанию. Военно-революционная героика значимых событий новой истории Китая нашла наиболее полное воплощение в музыкально-театральном искусстве страны. В статье представлена оперная эпопея Инь Цина, посвященная памятной дате трагических военных лет – переходу Красной армии из южного Китая через труднодоступные горные районы на север в 1934—1936 годах. Переход вошел в историю под названием «Великий поход», это название сохранилось в произведении Инь Цина, премьера которого состоялась 1 июля 2016 года. На сегодняшний день опера остается одним из самых репертуарных явлений на театральных сценах страны.

Ключевые слова: Инь Цин, музыкальный театр, оперная эпопея, Великий поход, военно-революционная героика.

# YIN QING'S OPERA EPIC «THE GREAT CAMPAIGN» THROUGH THE PRISM OF THE EMBODIMENT OF MILITARY REVOLUTIONARY HEROICS IN THE MUSICAL AND THEATRICAL ART OF CHINA

Annotation. Historical, revolutionary, military, and heroic themes occupy a significant place in Chinese musical culture. The events of the 20th century, full of tragedy and the courageous struggle of the people, provided extensive material for a number of musical works by Chinese composers. Genres that came from Western music – symphonies, ballets, operas, choral music – were perceived by the Chinese public in the interpretation of Chinese composers due to their patriotic content. The military-revolutionary heroics of significant events in the modern history of China has found its fullest embodiment in the country's musical and theatrical art. The article presents the opera epic by Yin Qing, dedicated to the memorable date of the tragic war years – the Red Army's march from southern China through remote mountainous regions to the north in 1934-1936. The transition went down in history under the name "The Great March", this name was

preserved in the work of Yin Qing, which premiered on July 1, 2016. To date, opera remains one of the most repertory phenomena on the theatrical stages of the country.

Keywords: Yin Qing, musical theater, opera epic, Great Campaign, military revolutionary heroics.

В истории китайского музыкального искусства XX столетия выделяются два известных масштабных произведения музыкально-театрального жанра: опера «Седая девушка», на материале которой впоследствии был создан одноименный балет, а также балет «Красный женский отряд». «Седая девушка» – творение авторского коллектива (Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Юй, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи), работа над произведением продолжалась с января по апрель 1945 года. «Красный женский отряд» возник в 1964 году на основе музыки, написанной также коллективом авторов (У Цуцян, Ду Минсинь, Ши Ванчун, Ван Янчжень, Дай Хунвэй) к одноименному художественному фильму в 1961 году. Эти два произведения считаются классикой китайской музыки, которая не потеряла своего значения и актуальности, поскольку в них нашла отражение революционная борьба китайского народа, а также основные преобразования в области музыкального языка.

Особым жанром в китайской музыке стала музыкально-театральная эпопея, появившаяся во второй половине XX века.

Эпопея – это масштабное повествование в стихах или прозе о национально-исторических событиях. Эпопеи родились из древнегреческой полу-лирики, полу-повествования о боевых подвигах, героях. Примерами эпопей в древнегреческой культуре являются «Илиада» и «Одиссея» Гомера. В Китае истоки эпопей уходят корнями в эпохи Чжоу (1122 г. до н.э. – 256 г. до н.э.) и Хань (202 до н. э. — 220 н. э.).

Жанр становится актуальным в Китае после образования в 1949 году Китайской Народной Республики. Героическая борьба и строительство новой страны нуждались в поддержке искусства. Заметим, что грандиозность преобразований, зависимость искусства от коммунистической идеологии способствовали его политизации, которая достигла чрезмерных масштабов в эпоху «культурной революции». Тем не менее, опыт создания музыкальных эпопей, представляющих собой синтетический жанр (синтез музыки, поэзии, танца и драмы), который рассказывает о значимых исторических событиях, оказался очень важным именно в это время. К сочинениям эпического жанра можно отнести «Алеет Восток», «Песни китайской революции» и «Путь возрождения». Остановимся кратко на характеристике названных сочинений, ярко передающих дух эпохи.

«Алеет Восток», оригинальная «эпопея песни и танца», занимает уникальное место в ряду этих произведений. В современной литературе ее именуют и «революционная опера-мюзикл», и опера-балет. Она появилась в 1964 году, накануне «культурной революции». Одним из инициаторов появления такого произведения был выдающийся политический деятель КНР Чжоу Эньлай.

Значимость произведения подчеркивается еще одним историческим фактом. 16 октября 1964 года в Китае было успешно испытано атомное оружие. Мировой клуб ядерных держав пополнился новым членом. Вечером этого же дня Мао Цзэдун и все руководство коммунистической партии Китая присутствовало на представлении «Алеет Восток». Прервав выступление артистов, на сцену вышел Чжоу Эньлай и сообщил о только что прошедших успешных испытаниях.

Здесь можно говорить о новом типе произведения, которое не только выражает революционный пафос, но превращается в своеобразный социальный перформанс, который становится составной частью реальной жизни страны. Десять тысяч присутствующих

громом оваций встретили сообщение Чжоу Эньлая и трехтысячный хор запел гимн, открывающий представление:

«Алеет Восток, взошло Солнце,
В Китае родился Мао Цзэдун.
Он возник для счастья народа,
Он — спаситель народа!» [цит. по: 1]

В 1965 году была записана киноверсия оперы-балета. Это уже была эпоха «культурной революции», и кинематографу уделялась огромная роль в идеологическом объединении народа. Все самые главные, разрешенные «образцовые оперы» были сняты в кино и считались обязательными для просмотра.

В ходе представления использовались монументальные массовые хоровые сцены и славословия вождю, отражающие главную идею произведения. В число 39 песен эпопеи были включены военные песни и композиции, основанные на народной музыке. В рамках композиции этого грандиозного произведения представлены хоровые номера, групповые и сольные танцы, декламации, оркестровые картины (в исполнении симфонического и народного оркестров). Композиция складывается из драматических сцен с сюжетными линиями, сценической постановки (театрализации) песен, эмоциональных декламаций, которые подчеркивают основную героическую тему эпоса и объединяют номера. Быстро сменяющиеся декорации отображают реальную обстановку исторических событий, о которых идет повествование, и погружают зрителя в их атмосферу.

Огромное значение имеет хореографическая партитура. Она отличается сложностью и своеобразием. Помимо традиционных танцевальных движений, значительное место в хореографии занимают акробатические элементы – сальто, кувырки, прыжки, падения, боевые приемы (техника таньцзы). Движения в стиле таньцзы призваны не только усилить зрелищность, но и имеют важный содержательный смысл: они визуализируют идею борьбы, показывают крушение вражеской обороны и проявление боевого духа у красноармейцев. Нетрудно усмотреть в этом и связь с Пекинской оперой.

В музыкально-танцевальной эпопее «Алеет Восток» тесно сплетены политика и искусство. Энергетика, зрелищность, идеологическая насыщенность и направленность на коллективные эмоции вызывали воодушевление публики. При этом многие исследователи отмечают, что произведение имеет свою особую эстетику, которая выводит его за рамки идеологически воспитательного и политического представления. Отметим, что и современные китайские зрители до сих пор проявляют любовь к этому произведению, главным образом, в виде фильма. Таким образом, эпопея «Алеет Восток» прочно вошла в ряд классических произведений национального искусства Китая XX века

В 1984 году отмечалось 35 лет со дня создания КНР. К этой дате была написана вторая музыкально-танцевальная эпопея «Песни китайской революции». Здесь мы видим не только продолжение развития данного жанра, но и новые подходы к отражению военной тематики. Эпопея состоит из пяти частей. К четырём частям «Песен китайской революции» добавили те сцены, которые не вошли в предыдущую эпопею «Алый Восток». Новое произведение является и продолжением исторического повествования, и его более полным отражением. Одной из интересных частей в нем является картина «Торжественное празднование VII съезда КПК», которая представлена в третьей части эпопеи. Здесь высокие военные и политические лидеры показаны на празднике наравне с простыми людьми. Это подчеркивает их близость к народу.

В музыкальном плане «Песни китайской революции» отличаются от «Алеет Восток» большим мелодическим разнообразием и лиризмом, что продиктовано духом мирного времени. Заметно сокращается количество военных песен и увеличивается число лирических композиций. Однако, память о трагических событиях военного прошлого

Китая, печаль по погибшим солдатам, не вернувшимся с войны, отражается в некоторых песнях. Но это выражено не столько в духе траурной скорби, сколько лирическим воспоминанием, проникнутым надеждой на мирное будущее.

О музыкальной стилистке «Песен китайской революции» пишет Ван Мяо: «Как и в первой эпопее, в “Песнях китайской революции” используются различные региональные манеры пения. Например, в песне “Лодка на озере Наньху – колыбель партии” использован стиль народных песен провинций Цзянсу и Чжэцзян, а в песне “Любоваться фонарями” – народные мелодии и певческая манера провинции Хубэй. В то же время в музыке ощущается влияние стилистики популярной в 1980-х гг. эстрадной песни, в частности ее ритмических и тембровых особенностей» [2, с. 163].

Третья эпопея «Путь возрождения», созданная в честь 60-летнего юбилея Китайской Народной Республики, охватывает исторический период с 1840 до 2009 года. Идея произведения – передача идеалов Коммунистической партии, в которых центральное место занимает народ. В этом произведении военные танцы представлены в новом виде, отличающемся от предыдущих эпопей. Они больше направлены на эмоциональное воздействие на зрителя и передачу мощи и энергии возрождения.

Эпопеи «Песни китайской революции» и «Путь возрождения» отличаются сложностью формы номеров и музыкального языка, в котором обращают на себя внимание расширенный диапазон мелодий, разнообразная, изобретательная ритмика. Художественный уровень этих произведений соответствует духу современности.

Тематика, объединяющая рассматриваемые произведения китайского искусства, – это история формирования и развития КНР. При этом применяются разные инструменты и способы ее воплощения. Отличия заключаются в том, что в эпопее «Алеет Восток» звучат разные народные песни военно-исторической тематики, а основу последующих произведений составляет музыка, написанная теми, кто сам пережил революцию и войну. Инструментальная музыка, которая звучит на протяжении всей эпопеи, сопровождает и связывает сольные и коллективные танцы, декламации и драматические сцены.

Все три спектакля полны красочности, монументальности, их демократичный музыкальный язык на основе военных и народных песен близок широкой аудитории. Синтетическая природа жанра с элементами эмоционального, зрелищного документального повествования, стилистическое разнообразие музыки позволяют полностью раскрыть данную тему и оказать сильное художественное воздействие на аудиторию.

Исследователи справедливо усматривают в этих образцах эпических спектаклей, в которых соединены музыка, поэзия, пение, танец, драматическая игра, традиции древнекитайских представлений «Бай си».

Подведение итогов обзора масштабных сочинений на героико-революционную тему позволяет увидеть преобразование в XX столетии богатого древнего театрального наследия Китая в столь же богатую новую музыкально-театральную культуру, в которой рождаются ранее не известные Китаю жанры и сосуществуют с бережно охраняемой традицией в этой области. Новые жанры – это национальная опера, в которой осуществляется синтез структуры и стиля пения западноевропейского канона с символикой, пластикой, ладовыми элементами, мелосом и зрелищными приемами, идущими от традиционного театра. Скрупулезный поиск гармонии «своего и чужого», прогрессивного и архаического, авангарда и традиции отличает динамику развития оперного жанра в Китае XX столетия от направлений европейского оперного искусства, связанных в большей степени с внешней модернизацией или эффектной зрелищностью. Каждое нововведение, даже продиктованное руководством страны, не остается лишь проявлением идеологизации; творческий актив композиторов, режиссеров, литераторов интерпретирует заданные

революционные или военные сюжеты сквозь призму традиции, находя и апробируя художественные скрепы для каждого спектакля. Даже «образцовые спектакли», плод «госзаказа» времени «культурной революции» сохраняют сегодня свою востребованность, поскольку в них патриотизм, культ народной героики облачен в новую музыкально-театральную форму западного образца, музыкальный язык сохраняет связь с национальным началом, а мелос опер наполнен узнаваемыми песенными интонациями.

Процесс поиска «национальной оперы» происходил интенсивно, он наполнен экспериментами и неуклонным вовлечением европейских жанров в композиторское творчество. К XXI столетию китайское оперное искусство представлено разнообразными жанрами, среди них камерная лирико-психологическая опера Ши Гуаннаня «Скорбь по ушедшей» (1981 г.), авангардная камерная опера «Деревня волчья» Го Вэньцзина (премьера 1994 г., Амстердам), оригинальное творение Тань Дуня «Пионовая беседка» (1998 г.), основанное на синтезе европейской оперы и *куньцюй.*

Наступает время знаменательной для Китая исторической даты – похода армии, знаменовавшего перелом в войне. Композитор Инь Цин оказался избранным для госзаказа нового типа: ему было поручено создание масштабного произведения, приуроченного к исторической дате события всенародного значения[31].

Национальный центр исполнительских искусств обращается к Инь Цину с предложением сочинить оперный спектакль к 80-летию победы Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии. И первая задача, которую ставит перед собой Инь Цин – выбор жанров, сочетание которых обеспечит произведению образно-смысловую полифонию, художественный уровень, адекватный величине воспеваемого исторического события. Кроме того, стиль композитора к моменту получения заказа сложился и представляет собой зрелое явление, в котором преломляются достижения национального оперного искусства.

Следует учесть, что современная китайская опера находится на подъеме, активно вписывается в мировой музыкально-театральный процесс, становится все более разнообразной по содержанию и технологически совершенной. Понимание контекста развития оперного искусства в Китае помогает более точно определить место и значение в нем таких произведений как опера-эпопея «Великий поход» Инь Цина.

Китайская опера-эпопея «Великий поход», премьера которой состоялась 1 июля 2016 года, является оригинальным произведением, созданным по заказу Национального центра исполнительских искусств к 80-летию победы Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Это сочинение дополняет череду самобытных, оригинальных китайских опер, таких как «Сиши», «Сироты Чжао», «Гостья на айсберге», «Фан Чжиминь» и других национальных классических произведений.

Основанный на реальной истории Великого похода Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии, спектакль воспроизводит процесс перехода, полный трудов, подвигов, трагических событий. Он отражает его важные вехи свозь призму чувств простых красноармейцев, реалистично воспроизводит глубину народных страданий, воспевает высокие идеалы и убеждения Китайской Рабоче-Крестьянской Красной Армии, сражавшейся и жертвовавшей собой за веру в светлое будущее. Армейский поход предстает

[31] Таковой, к примеру, в России стала песня «День победы» Давида Тухманова на слова Владимира Харитонова, сочиненная к конкурсу, объявленному Союзом композиторов СССР в честь 30-летия Великой победы. Песня не победила на конкурсе в Союзе композиторов, однако стремительно завоевала всенародное признание, став подлинным гимном Победы благодаря яркому сочетанию жанров динамичного марша, солдатской походной песни, праздничного апофеоза и гражданской лирики. Полижанровая структура песни, в которой каждое слагаемое наполнено талантом создателей, сыграла не последнюю роль в успехе сочинения.

в опере как великое чудо в истории человечества, одно из величайших событий прошлого века, изменившее историю Китая.

В год 80-летия Победы проходили масштабные встречи и семинары с обсуждением этого исторического события, в том числе организованные Китайской ассоциацией литературных критиков, Центром литературной критики Китайской федерации литературы и искусства и Федерацией литературы и искусства провинции Цзянси. Его участники активно обсуждали литературные произведения на тему Великого похода, фильмы, телепередачи, произведения изобразительного искусства, философские исследования Великого похода. Большое внимание уделялось проблемам дальнейшего отражения революционных исторических тем в искусстве.

Чжай Цзюньцзе, ведущий национальный режиссер киностудии «Байи», подчеркивает особое значение Великого похода: «Дух Великого похода – это концентрированное воплощение традиционных добродетелей китайской нации. Такие качества, как упорство, выдержка, настойчивость, готовность к жертвам, трудолюбие, единство и дружба – это наше наследие, достойное развития. Изучение духа Великого похода имеет большое практическое значение. Мы должны с энтузиазмом воспринимать жизнь, углубляться в нее и стремиться к совершенству в созидании, как просил Генеральный секретарь Си Цзиньпин. Мы должны придерживаться китайской культуры, узнавать в ней что-то новое и постоянно обновлять наши художественные концепции» [Цит. по: 3].

Сян Яньшэн, научный сотрудник Китайской академии искусств и вице-президент Китайской ассоциации выпускников Яньань Луйи, подчеркивал: «Великий поход – известный политический и военный подвиг в истории Китая. За прошедшие годы появилось множество литературных и художественных произведений на тему Великого похода. Что касается музыки, то многие сольные и хоровые песни на тему Великого похода широко известны и исполняются. В 1965 году песня группы “Долгий марш”, созданная и исполненная культурно-промышленной труппой “Товарищи по оружию”, имела большой успех. Однако, мало известна трехактная и девятичастная опера “Великий поход”, поставленная Народным художественным театром в Пекине 1 августа 1951 г. Это первая вершина литературного и художественного творчества на тему Великого похода, не считая стихов Мао Цзэдуна» [там же].

Упомянутая Сян Яньшэном опера является предшественницей оперной эпопеи Инь Цина. Остановимся на краткой характеристике некоторых ее особенностей для сравнения с оперой Инь Цина.

Пьеса, по которой была создана опера, написана Ли Божао, известным ветераном литературы и искусства Красной Армии, при участии Лаоше и Цао Юя. Важное значение имели многочисленные консультации военных, оценивавших достоверность передачи исторической информации. Военными консультантами были: маршал Не Жунчжэнь, генералы Сяо Хуа, Чэнь Силянь и Ли Тао.

Музыку оперы написал коллектив композиторов – Хэ Люйтин, Чжэн Лучэн, Чэнь Тяньхэ и др. Коллективный характер творчества был характерен для того времени. В число авторов оперы «Великий поход» вошли лучшие китайские композиторы первой половины XX века.

Режиссером-постановщиком оперы был Цзяо Цзюинь, дирижерами – Ли Гоцюань и Ли Дэлун. Главные партии в опере исполнили Юй Цунь, Гу Фэн, Фан Сяотянь, Гуань Линь, Ин Руочэн, Дэн Шаоци, Мо Гуйсинь и еще более 30 других артистов.

Выступление Сян Яньшэна на конференции было интересным с точки зрения разбора оперы на тему Великого похода, написанной в 50-е годы. В ней представлены типичные персонажи Красной Армии. Авторы не только показывают трудный путь

Красной армии, но передают духовное мировоззрение командиров Красной Армии. Примечательно, что в этой опере на сцену был выведен образ Мао Цзэдуна. Согласно творческому замыслу, в опере используется музыка разных регионов, чтобы отразить путь Долгого марша Красной Армии. Такие народные песни, как Сингуо округа Су, провинции Цзянси, народные песни Фуцзяни и Сычуани, народная песня «Альбатрос» Северной Шэньси и т.д., заставляют слушателей воспринимать героев оперы как добрых знакомых.

Надо сказать, что впоследствии Инь Цин, сочиняя оперу «Великий поход», тоже взял на вооружение приемы создания национального колорита оперы через использование народных песен регионов Китая, по которым проходит Великий поход.

Опера вызвала тогда бурный отклик у зрителей и в средствах массовой информации. Лидеры государства, такие как Мао Цзэдун, Лю Шаоци, Чжу Дэ и Чжоу Эньлай, присутствовали на ее премьере. Более 50 спектаклей были сыграны подряд в течение двух месяцев.

Однако, когда началась «культурная революция», Ли Божао был подвергнут критике и посажен в тюрьму. После освобождения в 1975 году Ли Божао изменил свою рукопись с помощью своего ассистента, а драматическую версию «Великого похода», написанную в 1982 году, назвал «Движение на север» [4, с. 22].

На создание оперы «Великий поход» у Инь Цина ушло четыре года. В представлении приняли участие известные армейские артисты, которые увлекли зрителей в «красное путешествие», отдавая дань великому духу «Великого похода».

Для исполнения оперы Инь Цина Национальный большой театр пригласил певцов-теноров Ян Вэйвэня и Ван Хунвэя из ансамбля песни и танца Отдела политической работы Центрального военного совета, молодую певицу-сопрано Ван Чжэ из культурно-производственной труппы отдела политической работы Ракетной армии, а также других выдающихся артистов, которые воплотили образы героев в «Великом путешествии» [5]. Трогательная музыка, сотканная из героики и романтики, сценическое представление, сочетающее эпичность и передающее атмосферу времени, позволяют зрителям ощутить позитивную энергию революционных мучеников, которые не боятся жертв и опасности ради своих идеалов и убеждений.

Творческий процесс создания оперы «Великий поход» был не простым для Инь Цина. В либретто не хватало противоречий и конфликтов, отсутствовали герои-антиподы, герои-злодеи, на взаимоотношениях с которыми можно было построить конфликтную драматургию.

В результате долгих размышлений и анализа Инь Цин сделал акцент на использование широкого спектра особенностей народной музыки Цзянси, Гуйчжоу, Северной Шэньси, Тибета и других мест, стремясь правдиво и ярко воспроизвести атмосферу Великого похода Красной Армии. Он реалистично изобразил трудности Великого похода. Трагическая битва на реке Сянцзян, штурм, предшествовавший захвату моста Лудинг, трудный подъем по заснеженным горам и переход через луга и болота – все это превратилось в величественные и трогательные, потрясающие душу музыкальные картины.

В качестве режиссера спектакля Национальный большой театр пригласил Ян Сяояна, заместителя руководителя труппы песни и танца отдела политической работы Центрального военного совета [5]. Он создал спектакль, в котором есть ощущение масштабности героической эпохи, показал, что солдаты Красной Армии в трудных условиях, полагаясь на силу веры, преодолевают самые безвыходное ситуации во имя победы.

Премьерные показы спектакля вызвали огромный интерес, залы были переполнены, но большое количество зрителей, желающих увидеть постановку, не смогли купить билеты.

В результате Национальный большой театр решил провести еще 10 спектаклей с 22 по 31 октября, чтобы все желающие смогли попасть на оперное представление.

В процессе работы Инь Цин перечитал множество биографий и мемуаров участников Великого похода, а также изучил «Избранные песни Китайской Рабоче-крестьянской Красной Армии», которые собирались в течение многих лет. Постепенно ему стала ясна важная идея: культура Красной Армии – это особая область культуры; он называет ее «красная культура», которая рождалась из патриотизма и героизма людей того поколения. Композитор передал человеческие черты бойцов «Великого похода» с помощью художественной интерпретации национальных песен, изобразил процесс «Великого похода» Красной Армии, опираясь на народную музыку китайских провинций. Эпическую природу «Великого похода» передают и монументальные средства симфонической и хоровой музыки.

Используя традиционные мелодии, композитор не ставил задачу воспроизводить их буквально. В зависимости от драматургии сцены он по-своему интерпретировал их, благодаря чему цитаты народной музыки обретали новое звучание, при этом оставаясь узнаваемыми.

Знаменитый драматург Цзоу Цзинчжи в процессе работы над либретто был глубоко тронут духом предков, которые героически сражались и мужественно погибли за свои идеалы.

Главная цель создания оперы «Великий поход» – увековечение памяти героических мучеников в художественной форме – была сформулирована еще в 2012 году. Чэнь Пин, президент Национального большого театра, заявил, что планирует создать оперу на тему Великого похода в 2016 году. Обозначенная им задача взволновала авторов.

После первого обсуждения плана сценария в 2013 году возникли трудности не только у автора музыки, но и у Цзоу Цзинчжи, написавшего впоследствии либретто. Два года «Великого похода» – это море информации, много волнующих историй, выдающихся произведений на эту тему, созданных в разных видах искусства Китая: драмы, песни, танцы, фильмы и телесериалы. Было понятно, что люди будут сравнивать новую работу с известными ранее. В каком стиле должна звучать новая оперная музыка – продолжать путь известных произведений или открыть новое музыкальное направление? Возможно ли превзойти имеющиеся сочинения и каким образом?

Эти вопросы волновали Инь Цина. Размышляя о свойствах своей будущей оперы в художественном отношении, он отметил, что она, помимо исторической достоверности, должна отвечать художественным требованиям нового времени, а также учитывать эстетические потребности новой китайской аудитории. «Великий поход» выражает революционные идеалы, но как это должно проявиться в музыке? Целый год композитор думал об этом, изучая сценарий [6]. Перечитывая учебники истории и книги воспоминаний о Великом походе, такие как «Развевающийся красный флаг» и «Искра степного пожара», он стремился понять, какой должна быть музыка. Очень вдохновили Инь Цина четыре «Избранные песни Рабоче-крестьянской Красной Армии Китая», написанные ранее. Каждая из них отражает мысли Красной Армии той эпохи. Хотя сегодня этот язык кажется очень приземленным, он, тем не менее, обращается к сердцам людей и трогает их.

В ранний период существования Красной Армии еще не было достаточного количества творческих талантов, особенно сочиняющих музыку. Как правило, авторы музыки заимствовали мелодии из зарубежных песен, сочиняя к ним свои тексты [7]. Композитор обнаружил, что песни Красной армии, с одной стороны, имеют ярко выраженную западную мелодику и интонации, но с другой – в их мелодике часто используется большое количество народных песен Цзянси, Хунани, Гуйчжоу и Фуцзяни.

Он понимал определенно, что в новой музыке должна быть душа, патриотизм и героизм. При этом вначале композитору хотелось привнести больше новаторства в музыку оперы, избавиться от клишированных музыкальных элементов музыки эпохи Красной Армии и Войны Сопротивления. В то же время, он решил ввести в оперу несколько любовных историй из судеб персонажей, чтобы было больше места для лирической музыки. Это обсуждалось с Цзоу Цзинчжи.

В конечном итоге, в «Великом походе» преобладающим стал эпический стиль. Он особенно ярко проявляется в таких картинах Великого похода, как движение от Руидзина до Яньаня, восхождение на заснеженные горы, взятие моста Лудин, битва на реке Сянцзян и встреча в Цзуньи.

Для создания достоверных групповых портретов красноармейцев авторам потребовалось прочитать много мемуаров, изучить подборки песен того времени. В преддверии 80-й годовщины победы в Великом походе им хотелось, чтобы благодаря музыке, молодые зрители прониклись и почувствовали духовную силу героев.

Большинство исполнителей являются современными опытными певцами, актерами, выступавшими за рубежом. Но чтобы интерпретировать китайскую музыку, они должны были глубоко понимать музыкальный стиль эпохи предков-революционеров. Перед Инь Цином возникла дилемма. С одной стороны, музыка драмы не должна быть полностью в народном стиле, но и в то же время она не могла обойтись без этнических китайских элементов. Великий поход прошел через много провинций, и национальный колорит этих мест не мог не найти отражение в стилистике оперы.

Найдя в исторических документах множество ситуаций, в которых были запечатлены личностные отношения, и героическое проявлялось в поступках простых людей, композитор подготовил почву для воплощения лирического начала. Перед ним возникла задача соединения жанровых основ лирики, эпоса, драмы со всей полнотой их характеристик. При этом необходимо рельефно выразить национальную идею, которая должна красной нитью проходить сквозь лирические отношения героев, драматическую напряженность и масштабность эпоса. Решение композитор нашёл – через воплощение поступков, отношений персонажей. Например, во втором и третьем действиях мелкий торговец Лю Пинцюань был немного напуган, когда столкнулся с Красной Армией. В этом не было враждебности, но композитор усилил его состояние страха, смятения противостоянием между хором Красной Армии и хором жителей, народа. Красная армия была очень бдительна, потому что она только что завершила битву на реке Сянцзян. Но и люди боялись, что ими теперь долгое время будут править военачальники. Эти факты имеют достоверную фиксацию в исторических материалах. Известно, что, когда первый раз Красная армия вошла в Цзуньи, она не была радушно принята жителями, и только позже у них установились хорошие отношения.

Чтобы создать драматический конфликт, композитор использует прием преувеличения в борьбе эмоциональных состояний. Комиссар Пэн ранен, и пуля, оставшаяся в его теле, может дать воспаление. Он не может идти, поэтому ему нужно остаться в тибетском поселении. Но долг диктует ему, что он должен быть с солдатами. Изначально эта драматическая ситуация усилена до понимания героизма этого поступка, который раскрывается через поведение персонажа и развитие событий в данной сцене.

В настоящее время требования к национальной оперной музыке высоки. Авторы приходят к пониманию, что рассказ о китайской истории должен быть донесен до слушателя на китайском музыкальном языке [8]. Именно это убеждение приводит композитора к решению создать национальный колорит через использование черт региональной народной музыки. Например, в партии Лю Пинцюань присутствуют народные песни Гуйчжоу. Тибетский народ, провожая Красную Армию в тяжелый поход,

в котором предстоит подняться на священную гору, исполняет хором тибетскую мелодию. В опере большую роль играет популярная народная песня «Цветы персика распускаются в марте», которая звучит в нескольких эпизодах как одна из главных тем.

Сначала использование народных песен смущало композитора, казалось ему устаревшим способом, но многие коллеги-музыканты и просто любители музыки убедили его, что в опере должны использоваться известные песни не только потому, что этого ожидает публика, но и потому, что именно они помогают народу более глубоко проникнуться пониманием оперы. Песня должна отражать общественные идеалы и соответствовать эстетическим представлениям китайских слушателей.

В этом вопросе для Инь Цина было важным и мнение президента КНР Си Цзиньпина, который, обращаясь к китайским литераторам, музыкантам, художникам, неоднократно подчеркивал, что творчество должно быть ориентировано на народные массы [8].

Первоначально композитор предполагал, что опера должна иметь суровый героический характер, но в итоге он пришел к героико-романтическому решению, которое значительно обогатило эмоциональное воздействие произведения. В ариях «Цветы персика распускаются в марте», «Снег, ах, снег» присутствует лиризм, который делает музыкальное отражение всех событий более человечным.

В самых сложных условиях, несмотря на тяжелые испытания, рождается революционный оптимизм. Среди личного состава Красной Армии много грамотных людей, семьи которых достаточно состоятельны, но они отказались от благополучия и привилегий ради своих убеждений. Они стремятся изменить мир, сделать его более справедливым для счастья китайского народа. Именно такие люди, с высокими идеалами, искренними человеческими чувствами и переживаниями, отправились в Великий поход.

Глубокой человечностью отличается ария комиссара Пэна «Холодной ночью». В результате самой трагической битвы на реке Сянцзян от 80 000 человек личного состава осталось 30 000 человек. После целого дня боев и потерь комиссар Пэн обращается к солдатам и от всего сердца благодарит их за великое мужество и героизм. Такое отношение командира рождает у бойцов стремление преодолеть препятствия, переправиться через реку Сянцзян. Эта ария выражает не только революционные идеалы Красной Армии, но и верность военной дружбе. Используемые в процессе музыкального развития на первый взгляд элементарные приемы, приводят к динамическому нарастанию, выливающемуся в кульминацию сцены.

Психологизмом наполнены и другие арии героя. В пятой сцене по замыслу автора либретто и режиссера раскрываются личные переживания комиссара Пэна, его мысли о любимой жене, с которой пришлось расстаться. Еще одна ария звучит в четвертом действии, когда Красная армия переходит мост Лудин. Несмотря на то, что это сольная ария героя, она является не только характеристикой Пэна, но и всех бойцов, стоящих перед бурлящей рекой. Этот эпизод впечатляет эмоциональностью музыки, красочностью оркестрового аккомпанемента, изображающего бурлящую реку. Отметим, что широкий диапазон арии является сложным испытанием для тенора. Кроме хорошей техники вокальная партия арии требует и большого артистизма.

В процессе создания арии Пиньяцзы «Я не могу тебя оставить, я не могу этого вынести» сам композитор был чрезвычайно взволнован. Он поставил себя на место героя, душевно, психологически присоединился к своему герою и пережил вместе с ним процесс его взросления. Исполнитель роли Пиньяцзы Ван Хунвэй вспоминал, что не смог сдержать своих эмоций и расплакался, когда впервые спел эту песню дома.

В этой опере много групповых портретов. Это и лирический женский хор «Мартовские цветы персика расцветают в сердце», и передающий сильные эмоции бойцов

Красной армии хор «Наше долгое путешествие ради такой жизни, ради общего блага», который звучит в сцене на оживленном рынке. Красная Армия говорит о своем видении будущего. Ее боевой дух выражает стремление к победе в борьбе за новую жизнь и уверенность в ней. Звучание мужского, женского и смешанного хоров соответствуют эпическому характеру оперы.

Опера заканчивается эпизодом «Да здравствует Красная Армия, да здравствует Великий поход». Музыкальное и режиссерское решение показывает высокое преображение Красной Армии. Величественная светлая красота музыки и танца создают впечатление великолепного монумента героям.

Инь Цин назвал процесс создания оперы «Великий поход» «крещением», выражением со стороны всего коллектива артистов уважения своим героическим предкам. Эта высокая нравственная задача, достигнуть которую невозможно просто созданием и исполнением музыки. Нужна некая духовная настройка, процесс духовной сублимации, в котором музыка выступает в роли инструмента, использующего ее выразительные ресурсы для выражения эмоций, переживаний, мировоззрения, убеждений.

Чжоу Сяньмин образно передал значение этой работы: «Великий поход – это коллективное шествие, которое продолжается в молчаливом терпении. Это своего рода долгосрочное проявление коллективной воли, основанное на духе веры в сложных условиях и длящееся в течение двух лет. Это трагический и плачущий гимн жизни, в котором бесчисленное множество раз повторяется мысль “жизни были разрушены и принесены в жертву, и лишь несколько человек выжили”» [5, с. 81]. Он сравнивает настроение, духовную, нравственную наполненность, с которыми день и ночь самоотверженно трудилась вся труппа выдающихся артистов, с участниками Великого похода, которые и сегодня служат китайцам в любом деле: «Мы не похожи на Красную Армию <...> но есть некоторые прилагательные, которые могут сопровождать творчество: преодоление трудностей, борьба, воля, упорство, прилежание, дружба, храбрость, настойчивость, единство и победа!» [там же].

Оперная эпопея Инь Цина «Великий поход» на сегодняшний день в Китае – одно из самых значимых произведений на историко-героическую тему. Сценическая жизнь этого произведения продолжается с неослабевающей интенсивностью. Героика, патриотизм, переживание трагических событий военных лет, не теряющее своей остроты, в сочетании с проникновенной лирикой, оптимизмом, связанным с лучшими надеждами, – чувства, наполняющие творение Инь Цина, сообщают произведению непреходящую ценность.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Юй Пин. История развития современного китайского балета / Юй Пин. – Пекин: Народная музыка. – 2004. – 374 с.
2. Ван Мяо. Особенности воплощения военной темы в жанре китайской музыкально-танцевальной эпопеи / Ван Мяо // Интеграция искусств в современном художественном образовании: Материалы IV Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Орёл, 12 мая 2021 г.) / Ред. И.И. Банникова, В.И. Юдина. Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2021. – С. 159–166.
3. И Лин. Опера «Великий поход»: идеальное сочетание народной природы и артистизма // Китайский театр – 2019. – № 10. – С. 41-47.
4. Инь Цинцзюнь. Заметки о создании Великой армии / Инь Цинцзюнь // Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. – 79 с.
5. Чжоу Сяньмин. Исследование музыкального образа группы революционных героев в опере «Великий поход». /Чжоу Сяньмин. – Шаньдунский университет, 2018. – 84 с.

6. Гун Хи. Инь Цин и его опера «Великий поход» //Китайский музыкальный журнал. – 2017. – Т. 8, № 2. – С. 107–121.
7. Дуань Вэньцян. Исследование о развитии китайской оперы в 20 веке / Дуань Вэньцян. – Пекин: Издательство "Культура и искусство", 2005. – 75 с.
8. Го Кэцзянъ. Краткий отчет о всекитайском теоретическом семинаре «Развитие китайской оперы и музыкального театра» / Го Кэцзянь // Китайская музыка. – Пекин, 2003. – №. 3. – С. 75–81.

**Ван Цзюньтан**
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: presidentmusik@mail.ru

**Wang Juntang**
postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

# ОСОБЕННОСТИ СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛОРКИ» ЯН ЛИЦИНА

Аннотация. Китайский композитор Ян Лицин известен своими экспериментами с современными западноевропейскими техниками и приемами композиции. Он является одной из ключевых фигур в области применения современных западных техник композиции и внедрения их в китайскую музыку, вплоть до смелых (и весьма успешных) экспериментов по интеграции додекафонной и серийной техник с традиционной китайской пентатоникой в пределах одного произведения. Целью статьи является рассмотрение особенностей звуковой организации вокального цикла китайского композитора Ян Лицина «Три стихотворения Лорки», написанного на стихи испанского поэта и драматурга Федерико Гарсиа Лорки с использованием серийной техники. Этим произведением композитор Ян Лицин внес вклад в процесс обогащения национальной музыки западноевропейскими приемами и техниками композиции с сохранением национальных особенностей, а следовательно – в процесс расширения взаимодействия китайской музыки с мировой музыкальной культурой.

Ключевые слова: Ян Лицин, Федерико Гарсиа Лорка, вокальный цикл, серийная техника, китайская музыка.

# FEATURES OF SERIAL TECHNIQUE IN THE VOCAL CYCLE "THREE POEMS BY LORCA" BY YAN LIQING

Abstract. Chinese composer Yan Liqing is known for his experiments with modern Western European compositional techniques and methods. He is a main figure in the application of modern Western compositional techniques and their integration into Chinese music, including bold (and highly successful) experiments integrating dodecaphonic and serial techniques with traditional Chinese pentatonic scales within a single work. This article aims to examine the sonic organization of Yan Liqing's vocal cycle "Three Poems by Lorca" based on the poems of the Spanish poet and playwright Federico García Lorca, using serial technique. With this work, composer Yan Liqing contributed to the process of enriching national music with Western European compositional techniques and methods while preserving national characteristics, and, consequently, to the process of expanding the interaction of Chinese music with world musical culture.

Keywords: Yan Liqing, Federico García Lorca, vocal cycle, serial technique, Chinese music.

Проблема взаимодействия западноевропейских техник и методов композиции и элементов традиционного китайского музыкального искусства в рамках одного

конкретного произведения китайского композитора сегодня является одной из актуальных и наименее исследованных. К вопросу применения додекафонии и серийной техники в китайской музыке обращались, к примеру, Фань Юй [1] и Ли Ясюнь [2]. Однако указанная проблема является столь глубокой и неоднозначной, что многие ее аспекты нуждаются в пристальном изучении. Исследование, положенное в основу данной статьи, является продолжением исследования, представленного в статьях автора «Вокальный цикл "Четыре стихотворения династии Тан" Ян Лицина: диалог Востока и Запада» [3] и «Додекафония в китайской музыке и ее роль в творчестве Ян Лицина» [4]. Его целью является рассмотрение особенностей звуковой организации вокального цикла Ян Лицина «Три стихотворения Лорки».

Китайский композитор, педагог и общественный деятель Ян Лицин (杨立青, 1942—2013), получивший профессиональное образование не только в Шанхайской консерватории (Китай), но и в Ганноверской высшей школе музыки (Германия), известен своими многочисленными экспериментами с современными западноевропейскими техниками и приемами композиции. Интерес к таковым зародился у Ян Лицина во время обучения в Германии, где одним из его преподавателей был авангардный композитор Хельмут Лахенман, чьи взгляды оказали значительное влияние на формирование мировоззрения и творческого стиля Ян Лицина [4, с. 260]. Вернувшись в Китай, Ян Лицин стал одной из ключевых фигур в области применения современных западных техник композиции и внедрения их в китайскую музыку [5], вплоть до смелых (и весьма успешных) экспериментов по интеграции додекафонной и серийной техник с традиционной китайской пентатоникой в пределах одного произведения. Два первых произведения композитора, написанных в серийной технике, появились в Германии. Это вокальные циклы «Четыре стихотворения династии Тан» (1981—1982) и «Три стихотворения Лорки» (1982). Первому циклу посвящена отдельная статья автора [3], здесь же мы обратимся ко второму циклу.

Вокальный цикл «Три стихотворения Лорки» («洛尔卡诗三首») для сопрано, фортепиано, флейты и виолончели был написан в 1982 году в Ганновере. В основу произведения легли три стихотворения известного испанского поэта и драматурга Федерико Гарсиа Лорки (1898—1936), взятые композитором в немецком переводе. В нотном издании цикла, осуществленном издательством Шанхайской консерватории музыки в 2012 году, стихотворения представлены также в переводе на китайский язык.

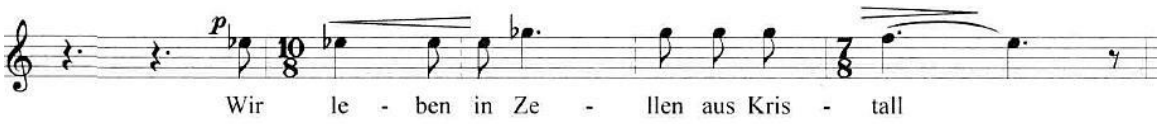
Рассмотрим подробно первую песню цикла. Она написана на стихотворение Лорки «Улей» (нем. Bienenkorb, кит. 蜂巢) из «Сюиты воды»:

Wir leben in Zellen aus Kristall
In einem bienenkorb aus Luft!
Wir küssen uns hindurch durch Wasser!
Wunderbares Gefängnis!
Wunderbares Gefängnis!
Dessen Türe der Mond ist, der Mond ist.
Мы жили в сотах
стеклянных
улья, воздушного улья!
Целовались мы
сквозь стекло.
Замечательная тюрьма,
ворота которой –
луна![32] [6].

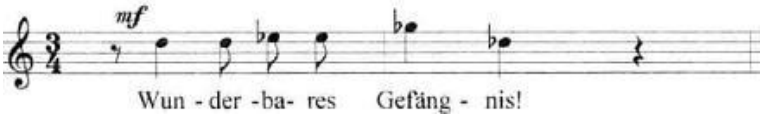
[32] Перевод А. Яни.

Для воплощения символических образов стихотворения Лорки Ян Лицин использовал трехчастную структуру и серийную технику композиции. Анализ нотного текста показывает, что звуковое пространство песни основано на нескольких серийных звукорядах, которые распределены соответственно строкам стихотворения, данного в немецком переводе. Трехчастная структура складывается из трех разделов: I раздел – 1-2 строки, II раздел – 3-5 строки, III раздел – 6 строка. В двух первых строках поэтического текста, представляющих единое по смыслу высказывание («Wir leben in Zellen aus Kristall / In einem bienenkorb aus Luft!»), звучит десятизвучная серия *es – ges – f – e – h – a – as – b – g – c*, из которых 4 звука приходятся на первую строку и 6 – на вторую. Число 4 в контексте данной песни имеет важное значение. Из четырех звуков состоит не только серия первой строки (см. Пример 1), но также серийные звукоряды четвертой (*d – es – ges – des*, см. Пример 2) и пятой (*f – e – gis – b*, см. Пример 3) строк («Wunderbares Gefängnis!»). Кроме того, по четыре такта содержат инструментальные проигрыши между разделами.

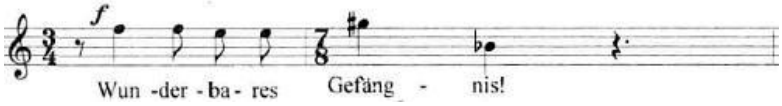
Пример 1.




Пример 2.

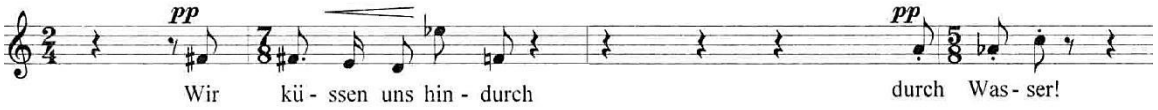



Пример 3.



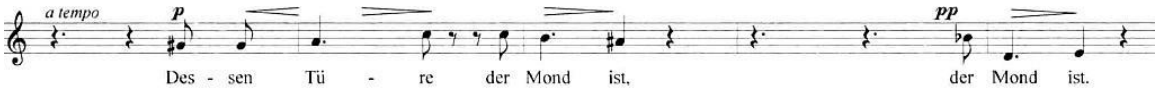

Третья строка, открывающая второй раздел песни («Wir küssen uns hindurch durch Wasser!»), основана на серии из 8 звуков *fis – e – d – es – f – a – as – c*, имеющей внутреннее деление 5+3. Известно, что Ян Лицин одним из первых китайских композиторов стал внедрять в серийную технику элементы китайской пентатоники, что позволяет усмотреть в данном принципе деления серии аллюзию на национальный пятиступенный звукоряд:

Пример 4.




Подобная же структура (5+3) наблюдается и в мелодии шестой строки («Dessen Türe der Mond ist, der Mond ist», третий раздел песни), основанной на звуках серии *gis – a – c – h – ais – b – d – e*:

Пример 5.




Вторая песня написана на стихотворение Лорки «Циферблат» (нем. Echo der Uhr – дословно «Эхо колокола», кит. 钟的回声):

Ich setzte mich in einen Zwischenraum der Zeit,
Es war eine Bucht des Schweigens, eines weißen Schweigens.
Ein ungeheurer Ring darauf die großen Sterne zusammenstießen
mit den zwölf schwimmenden schwarzen Zahlen.
Я присел отдохнуть
в кругу времени.
Какое тихое
место!
В белом кольце
покой белый,
и летят звезды,
и плывут черные цифры,
все двенадцать[33] [6].

Во второй песне Ян Лицин продолжает придерживаться принципа четкого следования музыки за поэтическим текстом. Стихотворные строки, как и в предыдущем номере цикла, являются главным формообразующим фактором. В песне также присутствуют вступление и заключение, а музыкальные построения отделены инструментальными проигрышами. Схема серийных звукорядов мелодии каждой строки выстраивается в зеркальном отражении: 7 – 10 – 10 – 7.

Серия 1 строки («Ich setzte mich in einen Zwischenraum der Zeit»):

*b – c – e – f – as – g – es* (7)

Серия 2 строки («Es war eine Bucht des Schweigens, eines weißen Schweigens»):

*g – h – fis – f – d – c – b – as – fes – es* (10)

Серия 3 строки («Ein ungeheurer Ring darauf die großen Sterne zusammenstießen»):

*des – f – c – h – gis – fis – e – d – b – a* (10)

Серия 4 строки («mit den zwölf schwimmenden schwarzen Zahlen»):

*es – g – d – fis – c – f – des* (7)

Заключительная фраза у флейты включает также 7 звуков (*h – c – f – as – es – a – cis*).

В основу третьей песни цикла положено стихотворение Лорки «Портик» (нем. Porticus, кит. 门廊) из «Сада смуглянок»:

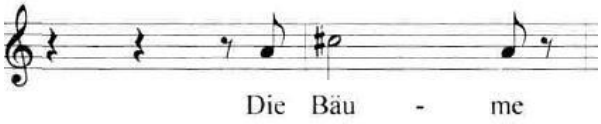
Das Wasser schlägt seine Trommel aus Silber?
Die Bäume weben den Wind und die Rosen Färben ihn mit Duft.
Eine Spinne, unermeßlich!
Macht dem Monde einen Stern.
В серебряные барабаны
бьют
струи фонтана.
Ткут полотна ветра
листья и лозы,
подкрашивают ароматом
дикие розы.
И с ними в ладу

[33] Перевод И. Тыняновой.

паук
обращает луну
в звезду[34] [6].

Третья песня интересна тем, что она как бы подводит итог всему циклу. Если первые две строки поэтического текста положены на различные серийные ряды (*g – b – d – es – ces – ges – fes* (7) и *a – cis – c – gis – f – d – b – fis* (8)), то мелодия последних двух строк, объединенных общим смысловым и музыкальным развитием, представляет собой полный додекафонный ряд *d – h – dis – ais – fis – g – f – e – cis – gis – a – c*. На двенадцатитоновом звукоряде основано также вступление в партии флейты. Интересно, что в песне «Портик» впервые за весь цикл в серийном ряде вокальной мелодии появился звук *cis*, подчеркнувший выразительную интонацию *a – cis – a* (см. Пример 6), в самом конце на слове «Stern» («звезда») сменяющуюся на *a – c – a*.

Пример 6.




Подводя итог, отметим, что вокальный цикл «Три стихотворения Лорки» полностью выдержан в атональной системе. Несмотря на отдельные аллюзии на пентатонику и тональные связи (как в случае с интонацией *a – c – a*, вызывающей ассоциации с ля-минором), функциональные отношения, присущие тональной системе, в цикле отсутствуют. На их сознательное избегание указывал и сам композитор, подчеркнувший в интервью, что создавал это произведение в соответствии с самыми строгими требованиями серийной техники, не допуская возникновения тональных отношений ни между двумя соседними аккордами, ни внутри них [7].

Следует отметить, что серия в данном цикле трактуется довольно свободно и разнообразно. Звукоряды меняются от фразы к фразе, а в партиях инструментального сопровождения звуки серийного звукоряда мелодии, как правило, не выдерживаются строго, зачастую присутствуют звуки из серийных звукорядов других разделов. Например, в песне «Улей» первой вокальной фразе «Wir leben in Zellen aus Kristall» (серия *es – ges – f – e*) в инструментальном аккомпанементе соответствует музыкальное построение из 14 звуков *as – a – c – g – h – ais – d – e – es – des – b – fis – f – cis*, основу которого составляют 9 из 10 звуков серии первого раздела, три звука *d, des* и *fis* взяты из второго раздела, звук *ais* – из третьего, а звук *cis*, часто встречающийся в партиях сопровождения, не входит в состав ни одной из серий. Во вступлении к песне «Циферблат» партия флейты содержит 15 звуков из разных серийных рядов.

Все три песни выстроены по принципу движения от бемолей к диезам: все их начальные серии опираются преимущественно на бемольные звуки с постепенным переходом к диезным. В то время как в инструментальном сопровождении подобной закономерности не отмечается, в его сериях, как правило, с самого начала содержится большое количество диезов, в частности звук *cis*, который в вокальной мелодии цикла встречается впервые лишь в последней песне «Портик».

Вокальный цикл «Три песни Лорки» получил высокую оценку немецких преподавателей Ян Лицина, исполнялся на фестивалях в Германии, Южной Корее и Китае и завоевал признание ценителей современной музыки. Этим произведением композитор Ян Лицин внес существенный вклад в процесс обогащения национальной музыки

[34] Перевод Г. Шмакова.

западноевропейскими приемами и техниками композиции с сохранением национальных особенностей, а следовательно – в процесс расширения взаимодействия китайской музыки с мировой музыкальной культурой.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Фань Юй. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. С. 59-63.
2. Ли Ясюнь. Вокальные циклы в творчестве современных китайских композиторов: образы и стилевые черты. Дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. специальность 5.10.03 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) / ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». СПб., 2023. 182 с.
3. Ван Цзюньтан. Вокальный цикл «Четыре стихотворения династии Тан» Ян Лицина: диалог Востока и Запада // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2025. №84. С. 111-117.
4. Ван Цзюньтан. Додекафония в китайской музыке и ее роль в творчестве Ян Лицина // Искусство и образование: Журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2025. №15 (167). С. 256-262.
5. Ван Жуйци. Ивы касаются меня, когда я стою среди зеленых холмов // Beijing News Online. URL: https://news.bjd.com.cn/2022/05/18/10089580.shtml (дата обращения: 09.11.2025).
6. Федерико Гарсиа Лорка. Стихи // Lib.ru. Библиотека Максима Мошкова. URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt (дата обращения: 09.11.2025).
7. Цянь Жэньпин. Интервью с Ян Лицином // Персональная библиотека 360doc.com. URL: http://www.360doc.com/content/22/0712/15/56845366_1039584072.shtml (дата обращения: 15.10.2025).

**Се Линлин**
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

**Xie Lingling**
postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

# ТЕМА ПУТЕШЕСТВИЯ В ОПЕРЕ ТАН ДУНА «МАРКО ПОЛО»

Аннотация. В статье анализируется тема путешествия как одна из примечательных, организующих процессы драматургии и композиции в истории развития как академической западноевропейской и русской оперы, так и экспериментальных, авангардных опер современного музыкального искусства. Цель работы – осмысление концепции путешествия в её историческом генезисе и развитии в оперном жанре, в том числе, и в контексте оперы «Марко Поло» Тан Дуна. Методы исследования – историко-стилевой, компаративный, герменевтический подходы, метод музыковедческого анализа. Рассматривается проблематика подбора комплекса выразительных средств, отражающих путешествие в музыке. Отмечается тяготение к фантастической сфере и образам Востока в живописании путешествий в операх XIX века и особая роль визуальных средств и звукоизобразительных эффектов в музыке XX – первой четверти XXI века. В последний отмеченный период образный мир оперы обогащается разработкой художественных сфер пространства сна и космоса, мастерским оперированием композиторов с модусами времени – прошлым и будущим, что определяет нелинейность повествования, а также сочетание национального звукового материала, академических музыкальных традиций и современных акустических экспериментов. Доказывается, что метод стилевого синтеза в опере Тан Луна «Марко Поло» является определяющим при воплощении темы путешествия и показателем уникальности творческого метода ее автора.

Ключевые слова: путешествие, Тан Дун, опера «Марко Поло», комплекс средств выразительности, творческий метод, индивидуальный стиль.

# THE THEME OF THE JOURNEY IN TAN TUNG'S OPERA "MARCO POLO"

Annotation. The article analyzes the theme of travel as one of the remarkable organizing processes of drama and composition in the history of the development of both academic Western European and Russian opera, as well as experimental, avant-garde operas of modern musical art. The purpose of the work is to understand the concept of travel in its historical genesis and development in the opera genre, including in the context of the opera "Marco Polo" by Tan Tung. Research methods include historical and stylistic, comparative, hermeneutic approaches, and the method of musicological analysis. The problem of selecting a set of expressive means reflecting the journey in music is considered. The author notes the attraction to the fantastic sphere and images of the East in the depiction of travel in the operas of the XIX century and the special role of visual means and sound effects in the music of the XX – the first quarter of the XXI century. In the operas of the twentieth century, the figurative world of opera is enriched by the development of artistic spheres of dream space and space, the masterful operation of composers with modes of time – past and future, which determines the non-linearity of the narrative, as well as a combination of national sound material, academic musical traditions and modern acoustic

experiments. It is proved that the method of stylistic synthesis in Tang Lung's opera "Marco Polo" is crucial in embodying the theme of travel and an indicator of the uniqueness of its author's creative method.

Keywords: journey, Tang Tung, opera "Marco Polo", complex means of expression, creative method, individual style.

Актуальность исследования обусловлена тем, что тема путешествия имеет в музыкальном театре богатую историю. Оперный жанр зародился и начал развиваться в эпоху Великих географических открытий, дух и настроения которой отразились в музыкально-сценических постановках. Одновременно, литературным материалом оперы на всех этапах её развития служила и служит древнегреческая мифология, полная сюжетов о путешествиях. Целью исследования является осмысление концепции путешествия в её историческом генезисе и развитии в оперном жанре, в контексте которого разворачивается история Марко Поло в музыкально-сценическом шедевре Тан Дуна. Методы исследования: историко-стилевой, компаративный, герменевтический подходы, метод музыковедческого анализа.

Материалом исследования становятся оперы, в которых показан сам *процесс путешествия*. В ряде известных произведений путешествие упоминается[35] (например, герой вернулся из путешествия), или подразумевается[36] (например, в конце одной сцены герои собираются в путешествие, а в начале следующей – оказываются на новом месте). Особый интерес вызывают произведения, в которых описываются странствия европейцев в далёкие страны, сопоставимые с вояжем Марко Поло.

Одночастная опера Тан Дуна «Марко Поло», включающая четыре сцены, была завершена композитором в 1995 году по заказу Эдинбургского международного музыкального фестиваля. Ее премьера состоялась в 1996 году на Международном фестивале нового музыкального театра в Мюнхене [1, с. 152]. Последующие ее показы прошли в Гонконге и США, в Королевском оперном театре в Амстердаме (1997, 2008), она была представлена в музыкальных театрах Вены, Лондона, Загреба и других городов Европы и получила множество критических отзывов [2, с. 112].

Творческое наследие Тан Дуна в настоящее время привлекает внимание множества специалистов в области музыкальной науки. Среди зарубежных исследований выделяются работы Кристиана Утца [приведено по: 3, с. 138]; изучение экспериментальных поисков современных композиторов в русле авангардных тенденций анализируют В. Н. Холопова и В. Н. Юнусова [4; 5]. различные направления в претворении философии и эстетических принципов творчества композитора в форме, драматургии и отборе средств музыкальной выразительности исследуют китайские музыканты – Ду Лишин [6]; Ло Синьцзе [7], Ло Шимин [8]; У Вэйфэнь [10] и Цинь Хуэйдуо [11] и многие другие. Погружение в специфику оперы «Марко Поло» Тан Дуна отличают работы Ю. П. Медеведевой, которая вполне закономерно подчеркивает, что «“Марко Поло” представляет путь человека через весь мир, сквозь пласты и наслоения различных культур» [12, с. 64; 13]. Обзор приведенных трудов показал их значительную разнонаправленность, а также то, что тема путешествия в опере «Марко Поло» Тан Дуна все еще остается *terra incognito* и требует внимания современных исследователей. Последнее обусловлено загадками творческого метода Тан Дуна, в котором «…элементы, отражающие западный или восточный стиль мышления … смешиваются довольно плотно, давая новый качественный результат художественного синтеза. Во-вторых, синтез этот представлен не только в виде единичных завершенных произведений или проектов, но и в виде постоянно идущего трансформационного процесса со своими

[35] Самый известный пример – «Тангейзер» (1845) Р. Вагнера.
[36] «Демофонт» (1788) Л. Керубини, «Дон Себастьян» (1843) Г. Доницетти и ряд других опер.

определенными этапами, результатами которых становятся изменения в музыкальном языке, образно-художественном мире композитора, жанровых и стилевых праосновах произведений» [14, с. 114].

Следует принять во внимание, что на всех этапах развития оперы сценическое оформление путешествия было трудоёмким и затратным. Изменения ландшафта, столкновение со стихией (бушующее море, ураганный ветер, палящий зной пустыни), а самое главное, *пространственную процессуальность действия* изображали смены декораций и особая, порой весьма сложная машинерия. Оставляя в стороне многообразие визуальных решений, зависящих от вкуса и возможностей режиссёра-постановщика, обратим внимание на музыкальный ряд.

Одной из первых опер, в которых показано путешествие, стало «Возвращение Улисса на родину» (1639) К. Монтеверди. Поездку главного героя по бушующему морю и последующее кораблекрушение композитор иллюстрировал оркестровыми интерлюдиями. Подобным образом Л. Керубини в опере «Элиза» (1794) изобразил опасное путешествие в швейцарских горах. В его произведении пассажи струнных и деревянных духовых передают завывания ветра, а грохот литавр – камнепад. В целом, накопленный к XIX веку арсенал изобразительных средств позволял оперному композитору проиллюстрировать любые испытания, которым природа подвергала путешественника.

Композиторы XIX века привнесли в оперу множество драматургически интересных трактовок темы путешествия. В 1825 году Дж. Россини написал комическую оперу «Путешествие в Реймс», которая драматургически представляет собой *анти-путешествие*. Герои произведения – аристократы, прибывшие из разных стран в гостиницу «Золотая лилия», чтобы затем оправиться в Реймс на коронацию Карла X. Однако, поскольку лошадей для поездки не нашлось, на торжества никто не попадает. Гости выходят из положения, исполнив каждый гимн своей страны: их пение складывается в общее поздравление нового монарха.

В «Руслане и Людмиле» (1842) М. Глинки путешествие героев с целью освобождения похищенной красавицы изобилует чудесами и фантастическими ситуациями. Им соответствует новаторский музыкальный язык, включающий впервые использованные в опере целотонную гамму и увеличенный лад.

Отдельного упоминания заслуживают оперы Н. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» (1895), «Садко» (1897) и «Сказка о царе Салтане» (1900). В первой из них путешествие осуществляется по воздуху, в двух других – по морю. Композитор продолжает новаторскую линию Глинки по поиску новых звуковых красок, в частности, в сцене погружения Садко в морскую пучину и знакомства с Царём Морским использует уменьшенный лад.

В опере Дж. Мейербера «Африканка» (1865) представлена романтизированная трактовка истории открытия португальцем Васко да Гама морского пути в Индию. И хотя само путешествие занимает лишь одно действие из пяти, тема странствий в заморские страны впервые в европейской опере раскрывается столь ярко. В третьем действии события разворачиваются на борту корабля, причём декорации требуют создания нескольких палуб «в разрезе». Шторм, завершающий картину путешествия, озвучивается Мейербером уже упоминавшимися оркестровыми средствами. Музыкальная же иллюстрация индийских танцев закономерно не выходит за пределы пышного стиля большой французской оперы, и не даёт и малейших намёков на этнический колорит.

В опере XX века получают новое развитие как сюжеты о фантастических путешествиях, так и исторические сюжеты об открытиях европейцами далёких стран. Поскольку произведение Тан Дуна о странствии исторического персонажа наполнено фантастикой сновидений, упомянем два произведения, драматургически подготовивших

появление «Марко Поло». В каждом из них описаны сразу по два различных путешествия, чего не было за всю предыдущую историю оперы.

В 1920 году Л. Яначек написал сатирическую оперу «Путешествия пана Броучека», в которой высмеял нравы обывателей. В первом действии герой оперы, мелкий буржуа Матей Броучек размечтавшись, волшебным образом попадает на Луну. Там ему встречаются исключительно утончённые, творческие люди. Вскоре герой, не вынеся эстетства обитателей Луны, с облегчением возвращается на Землю верхом на крылатом коне Пегасе. Во втором акте Броучек засыпает и во сне попадает в далёкое прошлое – в славные времена гуситского движения. Там ему тоже не понравилось, но лишь с большим трудом он возвращается в родной XIX век. То, что Л. Яначек отправляет главного героя в *путешествие во сне*, вызывает аналогию с замыслом Гриффитса – Тан Дуна, осуществлённым через семьдесят лет в «Марко Поло».

Если в опере Л. Яначека путешествия героя разведены по двум действиям, то в опере Ф. Гласса «Путешествие» (1992) чередуются картины двух странствий – морского и космического. Написанное всего за четыре года до «Марко Поло», произведение Ф. Гласса в ряде аспектов подготовило появление концепции Тан Дуна. Рассмотрим подробнее моменты соответствий в этих ярких явлениях музыкального театра постмодерна.

Первое соответствие наблюдается на уровне художественной идеи произведения. Для композиторов путешествие – это нечто гораздо большее, чем поездка из одной страны в другую. Ф. Гласс понимает путешествие аллегорически – как *процесс работы исследовательского духа*. В таком толковании композитор объединяет научную деятельность человека, который никогда не покидает своей комнаты, с космическим полётом, странствиями Улисса, Ноя, Летучего Голландца и, конечно, с путешествиями великих европейских первооткрывателей. Расширительным толкованием концепции Гласса и Тан Дуна близки, но есть и важное различие. Тан Дун смещает идею путешествия в область иррационального, а Гласс – в область рацио.

Сюжеты двух опер имеют много общего. Во-первых, сопоставим масштаб влияния на мировую культуру фигур главных героев – Колумба и Марко Поло. И хотя достоверность путешествия Марко вызывает гораздо больше сомнений, чем достоверность колумбовых открытий, несомненным остаётся революционное расширение европейского сознания, связанное с этими двумя личностями.

Во-вторых, Гласс локально использует сюжетный приём, затем более широко применённый Тан Дуном. Речь идёт о *смешении реальности и воспоминаний*. Второе действие оперы Гласса начинается с подготовки Колумба к отплытию. Королева Изабелла напутствует морехода, обещает ему по возвращении несметные богатства и власть. Внезапно действие переносится на корабль Колумба, и становится понятно, что он уже давно в пути, а все, что было показано только что – воспоминания путешественника.

Драматургию обеих опер объединяет нелинейность повествования, характерная для театра постмодерна. В «Марко Поло» маркерами нелинейности выступает ряд деталей: начало спектакля артистом пекинской оперы, появление Хубилай-хана в сцене «Площадь», то есть ещё до отъезда Марко на Восток, и т.п. Да и само чередование эпизодов физического и духовного путешествия – авторская трактовка нелинейности Тан Дуном. В опере Гласса нелинейность повествования выражена в чередовании нескольких времён-пространств:

Пролог (конец XX века). Размышления учёного-инвалида, напоминающего Стивена Хокинга, о времени и пространстве.

Действие 1 (далёкое прошлое). Авария на инопланетном космическом корабле, команда спасается на Земле, населённой туземцами.

Действие 2 (Испания, 1492 год). Сборы, путешествие и открытие Нового Света Колумбом.

Действие 3 (2092 год). Подготовка и начало космического путешествия землян к планете, с которой в далёком прошлом прилетал корабль.

Эпилог (1506 год). Умирающий Колумб готовится к новому путешествию в неизведанное.

В целом, нелинейный дискурс в «Путешествии» формируется в результате объективных событий сюжета, а в «Марко Поло» – в результате субъективной работы сознания и подсознания героев оперы. В завершение сравнения опер-путешествий Ф. Гласса и Тан Дуна приведём высказывание Ишэма Кука – американского эссеиста и романиста, с 1994 года живущего в Китае. Кук сравнивает двух композиторов через метафору путешествия: «Если музыка Гласса передает открывающуюся из автомобиля непрерывную череду холмистых пейзажей и горных хребтов, удивительно похожих, но не одинаковых по форме и цвету, то музыка Тана – это интимный опыт прогулок на природе, преодоление опасных горных хребтов, пролёт через луга и долины, прыжки через реки и ручьи, и встречи в пути животных и людей»[37].

Проведённый обзор показал, что Тан Дун оригинально трактует тему путешествия соответственно эстетике постмодернистского театра. Но были ли влияния на данного композитора и с противоположного, китайского «берега», учитывая его интернациональный духовный опыт? Иными словами, как тема путешествия представлена в пекинской опере, и, если да, то могла ли она повлиять на формирование концепции «Марко Поло»?

Одним из четырёх классических романов китайской литературы является «Путешествие на Запад» (西游记), написанный в 1590 году У Чэньэнем (吴承恩). В этом произведении повествуется о путешествии монаха Сюаньцзана по Шёлковому пути в Индию за буддийскими сутрами. Историческая основа сюжета в романе обросла фантастическими подробностями. Например, монаха сопровождают комический получеловек-полусвинья Чжу Бацзе, а также бывший принц, которого превратили в белого коня-дракона. Автор много размышляет о месте человека в мире, о поиске истины, борьбе добра и зла. Примечательно, что в уже в Прологе У Чэньэнь по-своему трактует исторические факты, мифы и легенды. Цель писателя – изобразить героев в современном ему мире, одновременно давая читателю возможность многозначного толкования создаваемых образов. Отметим интересную деталь: главным действующим лицом романа является не сам Сюаньцзан, играющий весьма пассивную роль, а его спутник – царь обезьян Сунь Укун. Эта подробность вызывает прямую ассоциацию с парой Марко Поло – Рустикелло в романе Гриффитса и опере Тан Дуна.

В пекинской опере сюжет «Путешествия на Запад» – один из самых популярных. Отчасти это связано с ролью царя обезьян Сунь Укуна, которую играет актёр амплуа «герой-воин» (武生 – *ушэн*). По ходу действия он фехтует, жонглирует и сражается с численно превосходящим противником. Снискав огромную популярность на сцене традиционного театра, в XX веке «Путешествие на Запад» неоднократно экранизировалось. В 1960-е годы популярность романа У Чэньэня возросла благодаря художественному фильму, демонстрировавшемуся во всех кинотеатрах КНР. В 1982–1988 годах на экраны вышел сериал с одноимённым названием, приобщивший новые поколения к классическому литературному сюжету. Достоверно неизвестно, какое влияние роман «Путешествия на Запад» оказал на формирование художественного мышления Тан Дуна. Однако, принимая во внимание факты биографии композитора, можно быть уверенным, что с этим произведением он знаком очень хорошо.

[37] Сравнивая музыку Ф. Гласса с повторяющимися пейзажами, И. Кук намекает на большое значение повторяющихся структур в музыке американского минималиста. Цит. по: Cook I. Philip Glass and Tan Dun. https://ishamcook.com/2013/01/18/philip-glass-and-tan-dun/

Таким образом, трактовка темы путешествия Тан Дуном связана не только с европейским, но и с китайским музыкальным театром. Опосредованный характер этой связи не отменяет вывода о том, что драматургическое мышление Тан Дуна опирается на разные культурные традиции. Опера «Марко Поло» как воплощение темы путешествия – яркий пример кросс-культурного мышления композитора.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Чжун Цянь. Небольшое обсуждение оперы «Марко Поло» слияния китайской и западной культур // Искусствоведческая оценка. – 2018. – № 5. – С. 152–153.
2. Се Линлин. К проблеме индивидуального стиля и творческого метода Тан Дуна на примере оперы «Марко Поло» / Се Линлин // Культурная жизнь Юга России. – 2025. – № 2 (97). – С. 111 – 120.
3. Сы Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло»: мультипространственное, философское и транскультурное музыкальное путешествие // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 3 (82). С. 137–145.
4. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М.Е. Тараканов: Человек и фоносфера: Воспоминания. Статьи. СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
5. Юнусова В.Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 33–41.
6. Ду Лишин. Интерпретация темы «путешествие» в опере Тан Дуна «Марко Поло» // Журнал Шаньшаньского педагогического университета. 2022. Т. 24. № 4. С. 77–82.
7. Ло Синьцзе. Претворение традиций китайской национальной культуры в инструментальном творчестве Тань Дуня / Ло Синьцзе: автореф. …дис. канд. иск.: 5.10.3. – Ростов-на-Дону, 2025. – 32 с.
8. Ло Шимин. Анализ эстетических особенностей и стиля исполнения современной оперы Тан Дуна «Марко Поло» // Хунаньский педагогический университет. 2011. № 1. С. 14–16.
9. У Вэйфэнь. Реконструкция культурных различий – художественное выражение оперы Тан Дуна «Марко Поло» // Китайская драма. 2022. № 1. С. 84–85.
10. Цинь Хуэйдуо. Проявление постмодернизма в опере Тан Дуна «Марко Поло» // Голос реки Хуанхэ. 2015. № 11. С. 67–69.
11. Медведева Ю. П. Символика великой стены в опере Тань Дуня «Марко Поло» / Ю. П. Медведева // Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура. Тезисы докладов XXVI Международной научной конференции. – М.: Институт Китая и современной Азии РАН, 2025. – С. 260–262.
12. Медведева Ю. П. Великая стена как рубеж и место встречи культур в опере Тань Дуня «Марко Поло» / Ю. П. Медведева // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. – 2025. – Т. 13. – № 1. – С. 60–71.
13. Се Линлин, Мозгот С.А. В диалоге с традицией: к вопросу о специфике творческого метода Тан Дуна / Се Линлин, С. А. Мозгот, // Университетский научный журнал. – 2024. – № 82. – С. 108–116.

**Чэнь Биэр**
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 1843440198@qq.com

**Chen Beer**
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

# ТВОРЧЕСКОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА: НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ ЧЖАН ЧЖАО «ТАНЕЦ ЦВЕТУЩЕГО НАРОДА И» И «ПЕСНЯ ЛУНЫ»

Аннотация. В исследовании истории китайской фортепианной музыки долгое время доминировал акцент на сольном репертуаре, что привело к наличию существенного пробела в изучении жанра фортепианного ансамбля. Произведения композитора Чжан Чжао «Танец цветущего народа И» и «Песня луны» для фортепиано в четыре руки — прекрасные образцы, созданные в этом жанре. Длительный период жизни Чжан Чжао в горном районе Айлао (провинция Юньнань) обусловил глубокую укоренённость его творчества в музыкальных традициях народностей *И, Хани* и других. Исповедуя принцип «сочетания национальной самобытности и индивидуального стиля», композитор осуществляет не простое цитирование фольклорного материала, а его стилизацию.

Настоящее исследование ставит целью систематический анализ музыкального текста произведений Чжан Чжао для фортепиано в четыре руки «Танец цветущего народа И» и «Песня луны», изучение процессов усвоения и преобразования в них элементов музыки юньнаньских этнических меньшинств, а также выявление использованных современных композиционных техник. Ключевая задача заключается в том, чтобы объяснить, каким образом посредством жанра ансамбля в четыре руки композитор реализует свою эстетическую установку на «творческое претворение лексикона китайской традиционной музыки».

Научная значимость работы заключается в том, что через углублённую интерпретацию творческого принципа Чжан Чжао «Усвоение — Трансформация — Очищение — Творческое претворение» она предлагает метод осмысления и диалектического соотношения «национального» и «современного» в музыкальном творчестве.

Ключевые слова: Чжан Чжао; фортепианный дуэт; методология «Четыре превращения»; национальность; музыка народа *И;* китайская национальная культура.

# CREATIVE IMPLEMENTATION OF THE NATIONAL LEXICON: ON THE EXAMPLE OF ZHANG ZHAO'S PIANO DUETS "DANCE OF THE BLOOMING PEOPLE AND " AND "SONG OF THE MOON"

Abstract. In the study of the history of Chinese piano music, the emphasis has long been dominated by the solo repertoire, resulting in a significant gap in the research on the genre of the piano ensemble. The works "Hua Yi Dance" and "Song of the Moon" for piano four-hands by composer Zhang Zhao are excellent examples created within this genre. Zhang Zhao's prolonged residence in the Ailao Mountain region (Yunnan Province) led to a deep rooting of his creative work in the musical traditions of the Yi, Hani, and other ethnic groups. Adhering to the principle

of "combining national identity with individual style," the composer engages not in simple quotation of folk material but in its stylization.

The present study aims to conduct a systematic analysis of the musical text of Zhang Zhao's works for piano four-hands, "Hua Yi Dance" and "Song of the Moon," to examine the processes of assimilation and transformation of elements from Yunnan ethnic minority music within them, and to identify the contemporary compositional techniques employed. The key task is to explain how, through the genre of the four-hand ensemble, the composer realizes his aesthetic stance on the "creative reinterpretation of the lexicon of Chinese traditional music."

The scientific significance of the work lies in the fact that, through an in-depth interpretation of Zhang Zhao's creative principle of "Assimilation — Transformation — Purification — Creative Reinterpretation," it offers a method for conceptualizing and dialectically correlating the "national" and the "contemporary" in musical creativity.

Keywords: Zhang Zhao; piano duet; “Four Transformations” methodology; nationality; Yi (ethnic group) music; Chinese ethnic culture.

**1. Творческая биография композитора Чжан Чжао и его художественные принципы**

Чжан Чжао (род. 1964) — китайский композитор и пианист, чья творческая карьера демонстрирует синтез локальных музыкальных традиций и современных композиционных техник. Родившийся в провинции Юньнань, регионе с полиэтнической культурной средой, он провел более десяти лет в горном районе Айлао, где глубоко погрузился в музыкальные, хореографические и обрядовые практики этнических групп, таких как *И* и *Хани*. Эти фольклорные элементы стали устойчивым культурным фоном и духовным источником его художественного творчества.

В области профессиональной подготовки Чжан Чжао получил систематическое образование в Китайском университете национальностей и Центральной консерватории. Данный академический опыт позволил ему овладеть стройной системой западных композиционных техник. Таким образом, художественный фундамент Чжан Чжао формируется двойственным влиянием: с одной стороны — чувственное насыщение, уходящее корнями в почву народной традиции, с другой — строгая техническая выверенность академической школы. Подобный синтез позволил ему не только глубоко исследовать духовную сущность традиционной китайской музыки, но и применять строгий музыкальный язык в творчестве, что заложило методологическую основу для формирования уникального индивидуального стиля.

«Чжан Чжао систематизировал своё обширное творческое наследие в шесть тематических циклов, формирующих целостную композиторскую систему» [4, С.1]. Сборник «Фольклорные мотивы» напрямую проистекает из его глубинного погружения в музыкальную культуру этнических меньшинств и сопутствующих духовных поисков. «Цикл древних стилей» представляет собой дань уважения композитора классической культурной традиции ханьского этноса, черпая вдохновение в поэзии, каллиграфии и исторических аллюзиях. «Цикл природы» воплощает звукописные зарисовки и философское отражение, обращённые к природным ландшафтам и мирозданию. «Дневниковый цикл» фиксирует интимный внутренний мир автора. «Цикл транскрипций» демонстрирует его мастерство в области стилизации существующего национального музыкального наследия в фортепианной музыке. «Детский цикл», созданный специально для юной аудитории, сочетает в себе художественную ценность, занимательность и педагогическую направленность. Данная классификация охватывает широкий спектр измерений — от коллективной культуры и внешнего мира до сферы личного внутреннего опыта, что подчёркивает системный характер его творчества.

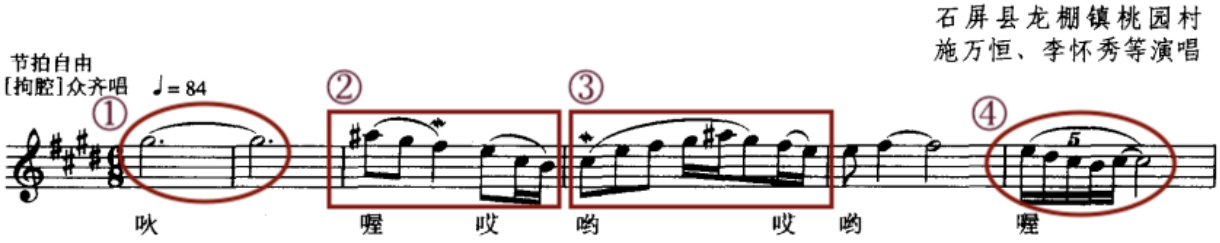
Среди указанных циклов центральное положение занимает «Фольклорный». Его творческий замысел нацелен на глубинное постижение и современное выражение души народной музыки и национального духа. «Для реализации данной концепции Чжан Чжао сформулировал методологию «четырёх превращений», представляющую собой процесс последовательных стадий» [4, С.2]. «Усвоение» обозначает глубокое понимание и интериоризацию народной музыки, требующий от творца не поверхностного заимствования, но проникновения в её духовную и культурную сущность. «Трансформация» подразумевает необходимость творческого преобразования усвоенного музыкального материала в индивидуальный композиторский язык. «Очищение» означает выделение квинтэссенции народной музыки, концентрацию и интенсификацию её художественной выразительности. «Творческое претворение» заключается в синтезе всех технических приёмов, тематического материала и личностного мышления для осуществления глубинного новаторства и уникального художественного высказывания. Посредством данного прогрессирующего принципа «Усвоения — Трансформации — Очищения — Творческого претворения» его произведения не только сохраняют глубокую национальную идентичность, но и достигают высокой степени профессиональной художественной завершённости, тем самым гармонизируя диалектическое соотношение национального своеобразия и современности.

2. **Анализ композиции и исполнения «Танца цветущего народа И»**

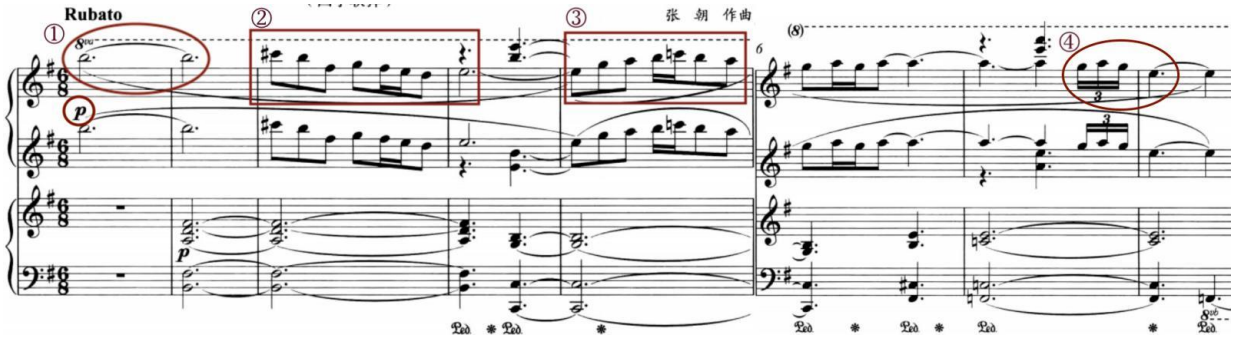
Произведение для фортепиано в четыре руки «Танец цветущего народа И» представляет собой аранжировку одноимённой сольной пьесы из цикла Чжан Чжао «Фольклорные мотивы». «Танец цветущего народа И» создан на основе элементов певческого стиля «хайцайцян» народности и, а также танцевальной музыки подгруппы «хуаяо и» [2, С.6]. Представители народа *И*, занимаясь сбором водорослей на озере, часто исполняли импровизированные песни, благодаря чему данный стиль получил название «хайцайцян» (досл. «мелодия водорослей»).

Во вступлении данной композиции использован приём «цзюйцян», характерный для стиля «хайцайцян». В местном диалекте иероглиф «цзюй» означает «проявление скромности/учтивости». Таким образом, «цзюйцян» представляет собой церемониальное вступление, мелодию взаимной вежливости и приглашения к диалогу, исполняемую в начале певческого и социального ритуала. Его цель — инициировать взаимодействие, привлечь внимание собеседника и обеспечить продолжение песенного диалога. Именно это стремление к диалогу подсказало композитору идею воплощения творческого замысла в форме фортепианного дуэта.

Мелодия «Хайцайцян. Цзюйцян» традиционно начинается с протяжного звука, после чего пение продолжается в шестидольной пульсации восьмыми нотами, либо в свободном ритме [нотный пример 1].




Нотный пример 1 — «Хайцайцян. Цзюйцян» , тт. 1-6




Нотный пример 2 — «Танец цветущего народа И», тт. 1-8

Из сопоставления нотных примеров видно, что во вступлении к пьесе «Танец цветущего народа И» использованы мелодические характеристики и метроритмическая организация стиля «хайцайцян». Первый голос начинается с выдержанного звука си, длящегося на протяжении двух тактов. Мелодическому движению свойственна плавность и поступенность, небольшие скачки и гармоническая поддержка лишь добавляют мелодии выразительности [нотный пример 2].

Сравнительный анализ звучания оригинального народного «Цзюйцяна» народа *И* и интродукционного фрагмента пьесы «Танец цветущего народа И» позволяет выявить характерную акустическую трансформацию и художественную интерпретацию. Исполнение «Цзюйцяна» характеризуется звонким, предельно пронзительным звучанием, что в вокальной технике достигается за счёт опоры на натуральный (грудной) регистр с выраженной назальной резонацией в сочетании с другими видами резонанса (головного, глоточного и др.).

Однако на протяжении всей интродукции «Танца цветущего народа И» композитор последовательно выдерживает динамику *piano*, создавая принципиально иное слуховое впечатление: звук словно доносится издалека, оставаясь мягким и сдержанным.

Данный композиторский приём можно рассматривать как творческое претворение звуковой культуры народа *И*. Вместо прямого подражания общему акустическому эффекту, композитор создает эффект постепенного приближения к дальнему селению, заставляет нас прислушиваться к доносящемуся оттуда пению.

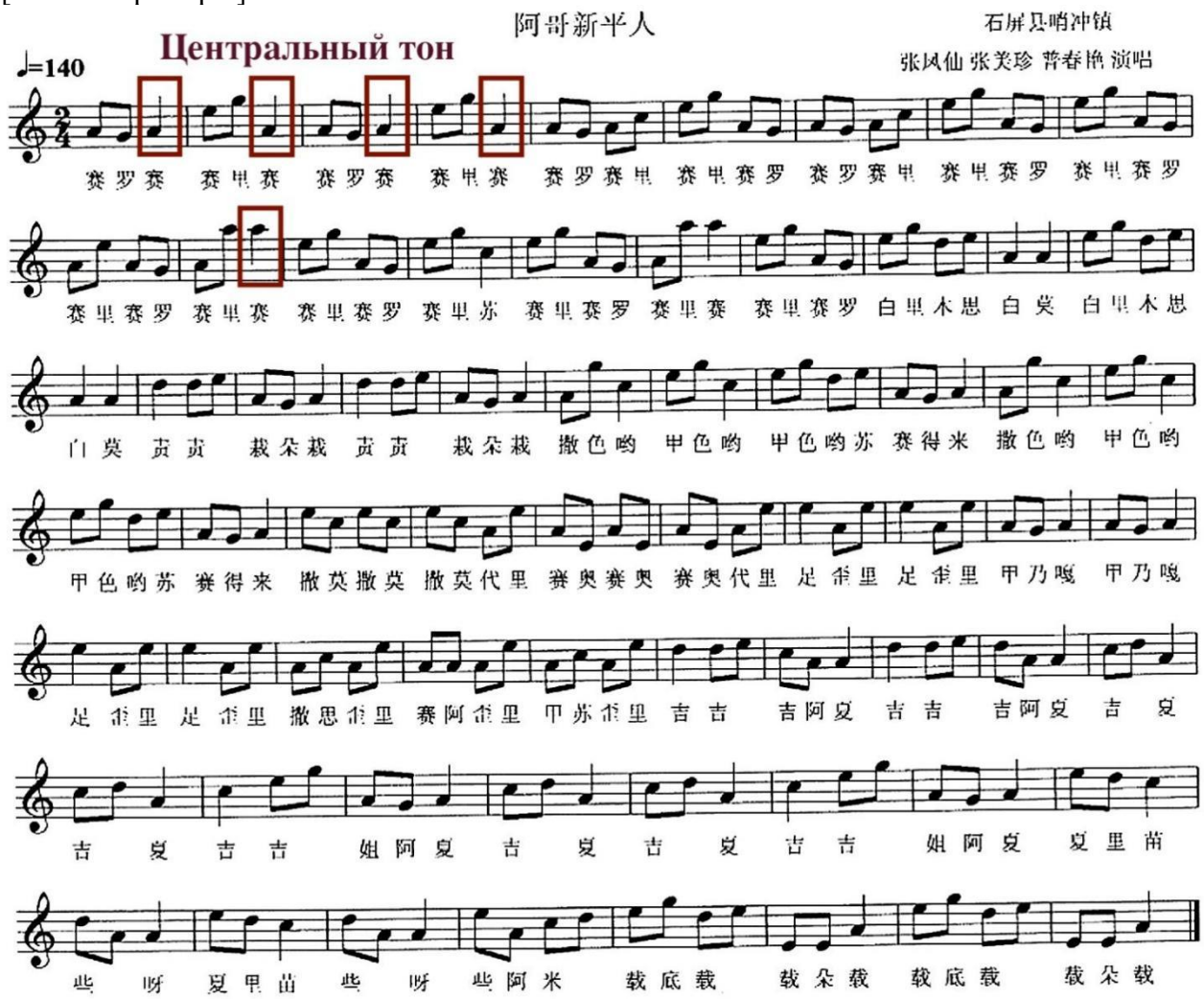
В контексте общей структуры «Танца цветущего народа И» свободный и тихий раздел интродукции, является ярким контрастом для последующей оживлённой сцены танца.

«Хуаяо гэу» (Песня-танец хуаяо) народа *И* исполняется группой людей во время праздничных мероприятий. Танец может начаться в любое время и в любом месте. Его история может быть прослежена до танца «тагэ»[38] династии *Суй* (581–618) и *Тан* (618–907), движение которого описывается как «хлопок ладонями перед животом, притоптывание ногами» [5, С.28].

Быстрые напевы в рамках традиции «Хуаяо гэу» преимущественно используют размер 2/4. Песня «Агэ, житель Синьпина» служит одним из вокальных примеров, сопровождающих танец в данной местности. Композиция отличается оживлённым ритмом и представляет собой характерный пример метра 2/4. Её мелодическое движение развёртывается вокруг центрального тона, а интервальные скачки преимущественно представлены терцовыми и септимовыми интервалами. Музыкальные фразы часто развиваются из кратких мотивов, причём большинство из них повторяется в вокальной партии дважды. «Ритмическая структура образована в основном восьмыми и четвертными

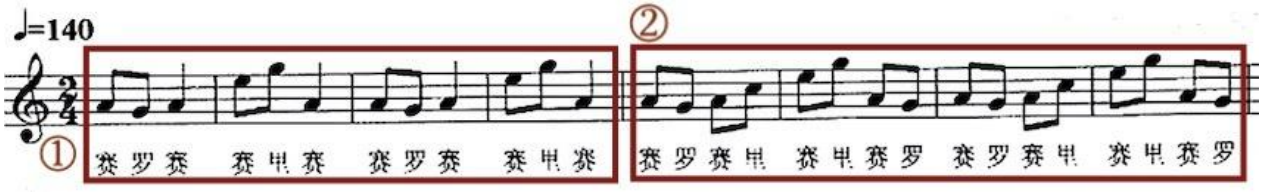
[38] «Тагэ» представляет собой древнекитайскую коллективную певческо-танцевальную форму. Участники, держась за руки или сцепившись рукавами, выстраиваются в круг и, выбивая ногами единый ритм, одновременно исполняют песню.

длительностями, создавая равномерную и устойчивую метрическую пульсацию» [2, С.19] [нотный пример 3] .

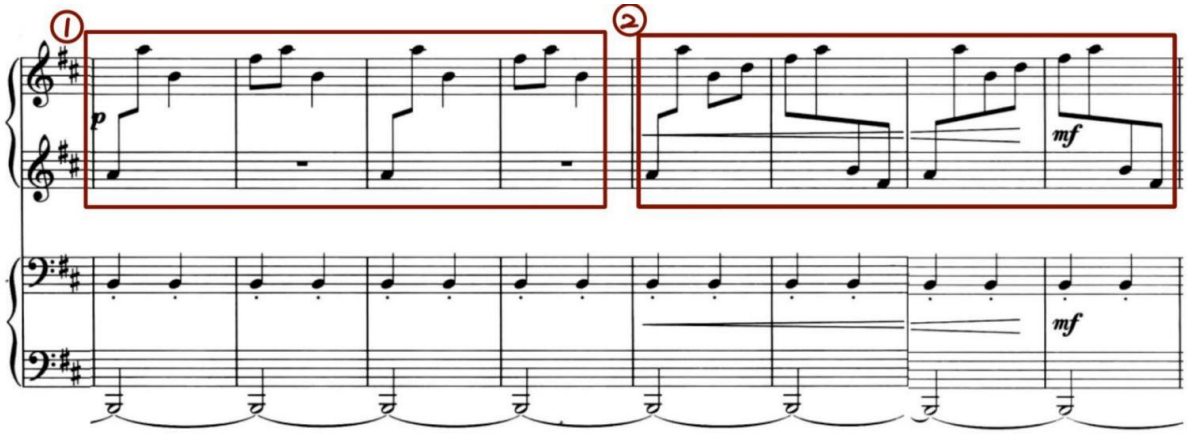



Нотный пример 3 — «Агэ, житель Синьпина»

Композитор заменяет большую часть проходящих секундовых звуков, обрамляющих центральный тон, на скачки на октаву, что усиливает мелодическое напряжение, при этом общее развертывание мелодии по-прежнему сохраняет ориентацию вокруг центрального тона — звука си [нотный пример 4, 5] .

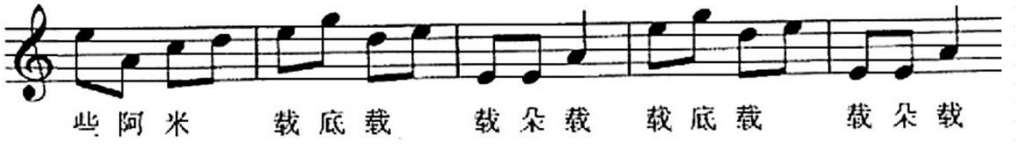



Нотный пример 4 — «Агэ, житель Синьпина», тт. 1-8

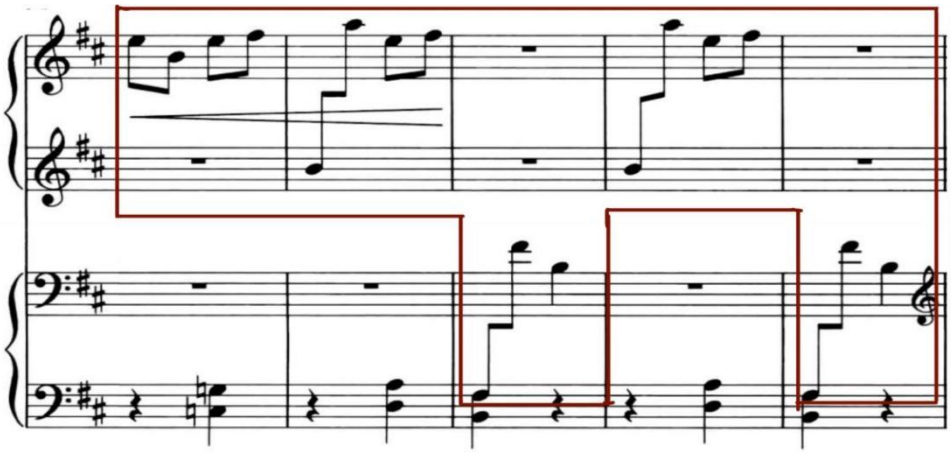



Нотный пример 5 — «Танец цветущего народа И», тт. 30-37

Однако композитор не ограничивается заданной последовательностью или структурой оригинальной народной мелодии, а подчиняет развитие музыкального материала собственной логике развития мотивов, учитывая общую архитектонику и драматургию целого произведения. В соответствующих разделах мелодия также представлена в форме диалога (вопрос-ответ), трансформируя первоначальную одноголосную линию в двухголосную структуру с перекличкой голосов [нотный пример 6, 7]. Этот приём не только усиливает интерактивный, танцевальный характер музыки, но и ярко воссоздаёт атмосферу оживлённой народной певческо-танцевальной сцены. Таким образом, лексикон народной музыки органично интегрируется в систему фортепианной исполнительской техники, порождая новое фактурное выражение как в горизонтальном (мелодическом) развёртывании, так и в вертикальной (гармонической) организации.

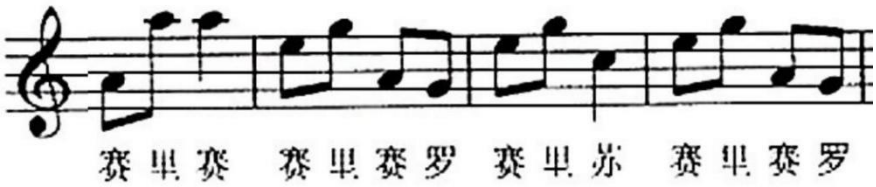



Нотный пример 6 — «Агэ, житель Синьпина», тт. 62-66

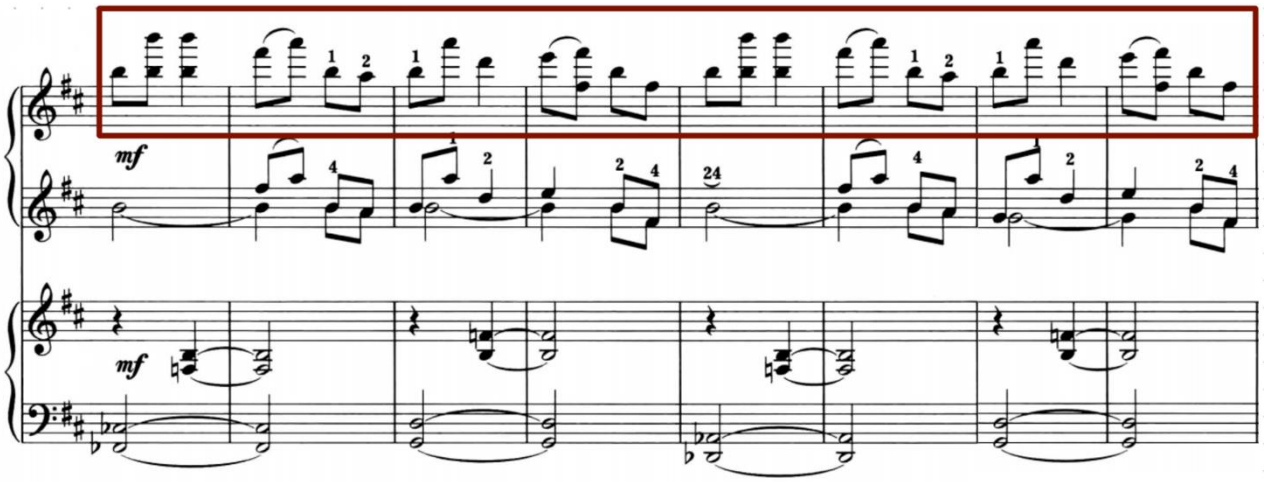


Нотный пример 7 — «Танец цветущего народа И», тт. 51-55

Кроме того, благодаря возвращению чёткого тематического мотива после каждой смены темпа, сочинение сохраняет структурную целостность и рельефность, при этом не теряя вариативного разнообразия [нотный пример 8, 9].




Нотный пример 8 — «Агэ, житель Синьпина», тт. 11-14



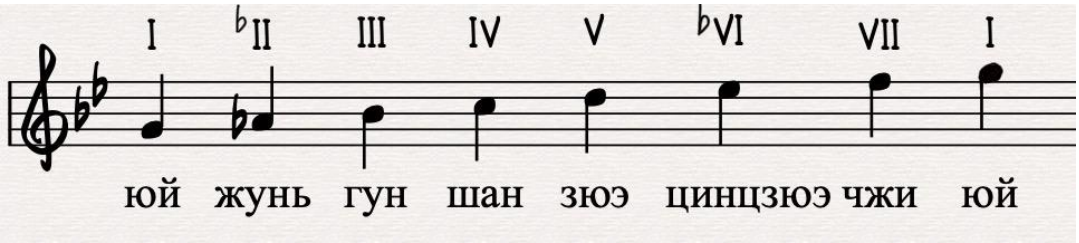

Нотный пример 9 — «Танец цветущего народа И», тт. 86-93

**3. Образность и культурный подтекст «Песни Луны»**

Произведение для фортепиано в четыре руки «Песня луны» представляет собой авторское переложение одноименной части концерта «Песня солнца и луны», изначально написанного Чжан Чжао для традиционного китайского щипкового инструмента чжунжуань. «В культуре народа хани луна почитается как “божество-благодетель”, способное дарить людям счастье и благополучие» [6, С.3]. В концертной версии композитор стремился передать посредством бархатистого и глубокого тембра чжунжуаня культурное почитание луны в традиции хани, образы ночной тишины и движения луны сквозь облака. При аранжировке сочинения для фортепианного дуэта автор, используя тщательно выстроенную гармоническую структуру, распределение и перекличку партий между двумя исполнителями, достигает на одном фортепиано эффекта, имитирующего тембровые качества чжунжуаня и богатую фактуру народного оркестра.

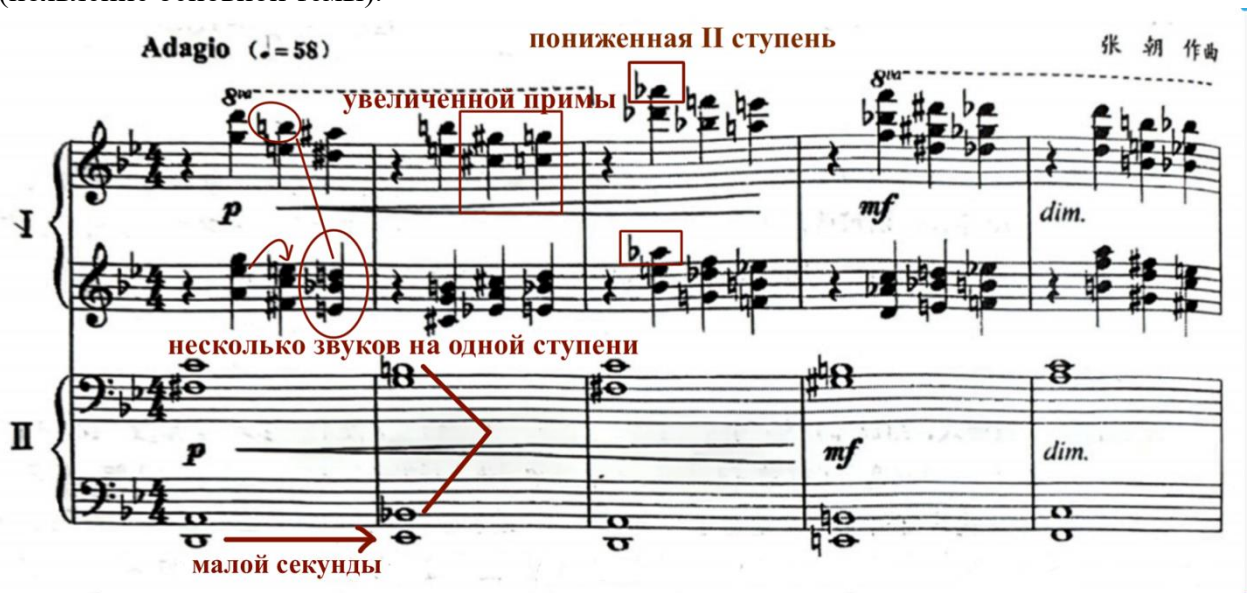
«Творческий импульс к созданию данного произведения возник во время ночной прогулки при лунном свете. По словам автора, наблюдение за луной навеяло размышление о том, как днем солнце самоотверженно дарит свет и тепло, а ночью эстафету принимает луна, продолжая озарять мироздание» [1, С.5]. Именно этот дух самоотверженного служения составляет смысловое ядро сочинения — «любовь», понимаемую как всеобъемлющее, бескорыстное чувство, дарующее подлинное счастье.

Музыка народа *Хани* отличается богатством и разнообразием ладовых звукорядов. Ладовая структура данного произведения основывается на минорной стониной соль. В рамках данного лада характерными ступенями, отражающими специфику музыки *Хани*, являются пониженная II ступень (ля-бемоль) и пониженная VI ступень (ми-бемоль). Введение хроматизмов в национальный ладовый контекст привносит в музыку оттенок напряжённости [нотный пример 10].




Нотный пример 10 — Ханийские национальные лады, используемые в «Песне луны»

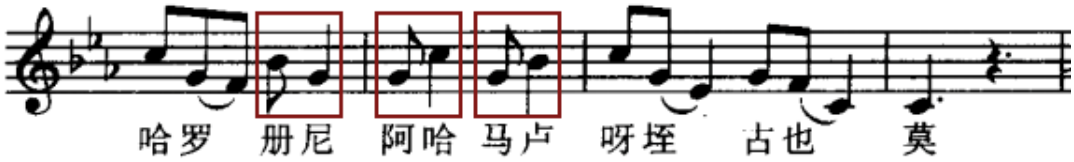
«В китайской национальной ладовой системе использование характерных ладов, использование характерных ладов, основанных на специфических ступенях, часто предполагает одновременное присутствие в рамках одного звукоряда альтерированного звука и его натурального варианта, что формирует феномен “нескольких звуков на одной ступени”» [3, С.100]. В первых пяти тактах произведения композитор последовательно реализует данную ладовую особенность как в вертикальной, так и в горизонтальной плоскости, создавая специфическое звучание за счёт интервалов увеличенной примы или увеличенной (уменьшённой) октавы [нотный пример 11]. Медленное исполнение аккордов четвертными длительностями в динамике *piano*, с использованием интенсивной альтерации, создающей движение увеличенной примы и малых секунд, не только воссоздает тихую атмосферу ночи, но и привносит оттенок напряженности. Данный композиционный приём направлен на достижение звуковой картины появления луны из-за рассеивающихся облаков (появление основной темы).



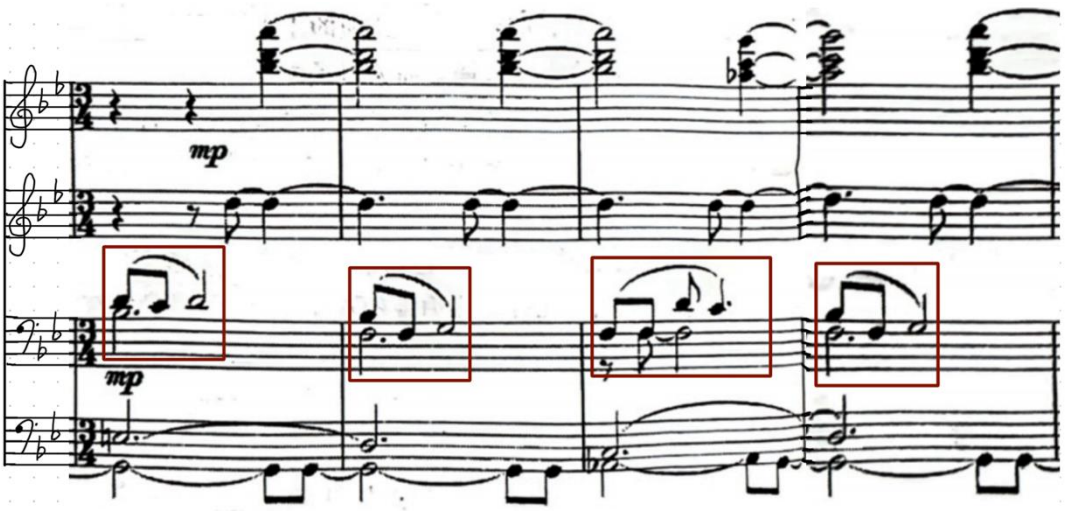

Нотный пример 11 — «Песня луны», тт. 1-5

«В мелодике музыки народа *Хани* преобладает нисходящее движение, часто используется арпеджированное изложение, а также поступенные ходы и скачки на терцию и кварту» [7, С.100]. В ритмическом отношении для музыки *Хани* характерны фигуры с краткими затактами и протяжёнными основными долями, а также акцентирование второй доли [нотный пример 12]. Тема «Песни луны» также строится преимущественно на нисходящем движении, дополненном скачками на кварту и сексту. В ритмике широко используются комбинации с коротким затактом и длинной основной долей. Ритмическая формула, состоящая в основном из двух восьмых нот, за которыми следует половинная, регулярно встречается в теме: неторопливая мелодия в сочетании с размеренным ритмом создаёт образ луны, спокойно и мягко висящей в ночном небе. Представленная здесь

гармоническая последовательность ум.7 — м.7 — V7(alt) — м.7 не является традиционным функциональным движением, а служит примером сугубо колористического, образного гармонического языка. Намеренное уклонение от заключительной каденции формирует уникальную звуковую атмосферу незавершённости и туманности. Данный приём глубоко отражает творческое мышление композитора, который, следуя принципу «Четырёх превращений», преобразует материал западной гармонии в чисто колористический язык для выражения национальной поэтики [нотный пример 13].




Нотный пример 12 — «Сулаку», тт. 7-10




Нотный пример 13 — «Песня луны», тт. 8-11

Форма произведения «Песня луны» представляет собой трёхчастную репризную структуру с интермедией: вступление (такты 1–7) — часть А (экспозиционный раздел, такты 8–53) — часть В (разработочный раздел, такты 54–86) — реприза (такты 87–96) — кода (такты 97–111).

Аккордовое вступление, создающее статичный образ затуманенной луны, настраивает на лирический лад. Раздел А, построенный по четырёхфазной модели «зачин — развитие — кульминация — завершение», сохраняя ритмическую пульсацию, передаёт через тонкие изменения лада и динамики ощущение ряби лунного света на водной поверхности. Раздел В, выполняющий функцию разработки и кульминации, достигает эмоционального пика за счёт смешанной метрики, тональной неустойчивости и резких динамических контрастов, раскрывая «динамическое» начало луны — внутренний импульс её сияния в ночной тьме. Реприза повторяет материал вступления, замедляясь в заключительных тактах в динамике *pp*. Кода воспроизводит две заключительные фразы раздела А; звучание постепенно растворяется, завершая в тишине полный цикл от появления до исчезновения лунного образа.

Такая арочная композиция «покой — движение — покой» не только наделяет образ луны временным измерением развития, создавая драматургическое напряжение, но и соответствует универсальному принципу организации художественного пространства в восточной эстетике, что демонстрирует высшую степень единства структурной формы и

художественного образа.

На основе анализа произведений Чжан Чжао для фортепиано в четыре руки «Танец цветущего народа И» и «Песня луны» настоящая статья демонстрирует, что благодаря последовательному применению принципа «Усвоение — Трансформация — Очищение — Творческое претворение» композитор выходит за рамки простого цитирования этнического материала или стилистического подражания. Он усваивает духовную сущность народной музыки и традиционной культуры, преобразуя её в современный, глубоко индивидуальный гармонический язык и структурное мышление. Такие приёмы в его творчестве, как гармония на основе национальных ладов, ладовая переменность и арочная композиция, в конечном итоге становятся органичным средством выражения национального духа и философской рефлексии.

Таким образом, творчество Чжан Чжао в жанре фортепианного дуэта представляет собой не только характерный пример пути национализации китайской фортепианной музыки, но и предлагает методологический образец, в котором собственно музыкальный язык выступает носителем и преобразующим механизмом культурного содержания народа.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Ли Кэсюань. Анализ художественных особенностей и исполнительской техники в концерте для жуаня «Песня солнца и луны» // Сиань: Сианьская консерватория. – 2025. – 34 с.
2. Пэн Хуэйсянь. Исследование творчества и исполнения фортепианного ансамбля в четыре руки «Танец цветущего народа И» Чжан Чжао / Пэн Хуэйсянь. – Ухань: Центрального Китайского пед. ун-та. – 2022. – 36 с.
3. Фань Цзуинь. Теория и метод гармонии в китайской пентатонной системе // Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство. – 2003. – 245 с.
4. Хуан Хэ, Чжан Сюй. Интеграция китайской и западной мудрости в создании музыкальной легенды: анализ шести разделов творчества Чжан Чжао / Хуан Хэ, Чжан Сюй. // Современная музыка. – 2024. – № 1. – С. 1-3.
5. Хэ Тинтин. Анализ музыки подгруппы «хуаяо» народности и (нису) в уезде Шипин // Исследования национального искусства. – 2009. – № 6. – С. 25–34.
6. Хэ Шаомин. Краткое исследование культуры поклонения природе у народа Хани // Юньнань: Вестник Хунхэского университета. – 2022. – Т. 20, № 2. – С. 1–7.
7. Чжан Синжун. Аутентичная народная музыка провинции Юньнань // Пекин : Издательство Центральной консерватории музыки. – 2006. – 347 с.
8. Корноухов М. Д. Методология музыкально-педагогических исследований: как нарисовать «птицу» / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова, Д. А. Потапов // Bulletin of Art and Education. – 2025. – № 7. – С. 7-14. – EDN QAHBBL.
9. Шумилова Е. Н. Просветительским компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе : Учебное пособие / Е. Н. Шумилова, М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург : Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2022. – 64 с. – ISBN 978-5-00188-229-9. – EDN EWGAXU.

# ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

**Кузнецова Зоя Александровна**
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры сольного народного пения,
заместитель декана факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: kuznetsova-zoya1984@bk.ru
**Труханова Александра Геннадиевна**
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры русского народно-певческого искусства,
профессор кафедры хорового дирижирования и академического пения,
заместитель декана факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: alexandra_t_70@mail.ru

**Kuznetsova Zoya A.**
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Solo Folk Singing,
Deputy Dean of the Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture
**Trukhanova Alexandra G.**
Candidate of Art History,
Professor of the Department of Russian Folk Singing
, Professor of the Department of Choral Conducting and Academic Singing,
Deputy Dean of the Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture

# ОСВОЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

Аннотация. Современная система высшего образования в сфере культуры и искусства переживает значительные трансформации, напрямую влияющие на методы подготовки студентов в области народно-певческого искусства. В условиях глобализации и интеграции отечественной образовательной системы в международное пространство возрастает необходимость не просто передачи технических навыков, но формирования полноценной творческой личности исполнителя. Особенно важными для вузов, готовящих специалистов направления «Искусство народного пения», (профиль хоровое народное пение), становятся дисциплины, связанные с вокально-хоровым искусством — сольное народное пение и хоровое дирижирование. Через них студенты осваивают не только исполнительскую технику, но и художественное мышление, сценическую культуру, умение работать как индивидуально, так и в коллективе.

Необходимо также учитывать эстетическое, социальное и культурное развитие студента. Освоение сольного пения и хорового дирижирования становится ключевым элементом профессиональной подготовки, поскольку способствует формированию не только исполнительских навыков, но и организационных и коммуникативных компетенций, способности к самостоятельному художественному поиску и интерпретации.

Несомненно, важным в этом контексте имеет развитие творческого потенциала будущих специалистов деятельности направления «Искусство народного пения», профиль хоровое народное пение. Основными критериями такого развития являются психолого-

педагогическая и научно-теоретическая готовность; нравственная зрелость и устойчивость ценностной системы; поведенческо-волевая готовность; профессиональная и социокультурная компетентность. Высокий уровень по каждому из этих критериев проявляется в готовности к самостоятельной профессиональной деятельности, способности вырабатывать собственные эстетические оценки и убеждения, а также целостном понимании значимости культурных ценностей, которые выступают важнейшим фактором социальной стабильности.

В частности, обучение различным вокальными направлениям, к примеру, практика сольного народного пения, развивает у студентов интонационную точность, музыкальную выразительность, умение работать с текстом и слушателями напрямую, что непосредственно влияет на профессиональную компетентность. Также обучение хоровому дирижированию, в свою очередь, формирует организационные и педагогические навыки, развивает способность вести коллектив, создавать гармоничное звучание и координировать совместное творчество. Комплексное освоение этих дисциплин способствует формированию у студентов эмоциональной отзывчивости, критического мышления, способности к рефлексии и самостоятельному принятию творческих решений.

Кроме того, стоит упомянуть современные образовательные технологии, цифровые платформы, аудиовизуальные средства и дистанционные формы обучения, которые открывают дополнительные возможности для развития профессионального мастерства, однако вместе с тем повышают требования к художественной автономии студентов. Они должны уметь самостоятельно искать творческие решения, критически анализировать собственную деятельность и применять полученные знания на практике.

Ключевые слова: вокально-хоровое искусство, сольное народное пение, хоровое дирижирование, культурная деятельность, педагогические технологии.

## MASTERING CREATIVE DISCIPLINES BY STUDENTS OF CULTURAL UNIVERSITIES IN THE LEARNING PROCESS

Annotation. The contemporary system of higher education in the field of culture and the arts is undergoing significant transformations, directly affecting the methods used to train students in folk-singing arts. In the context of globalization and the integration of the national educational system into the international arena, there is an increasing need not merely to transmit technical skills, but to develop a fully formed creative personality in the performer. Disciplines related to vocal and choral arts — particularly solo folk singing and choral conducting — are especially important for universities preparing specialists in the socio-cultural sphere. Through these subjects, students acquire not only performance techniques, but also artistic thinking, stage culture, and the ability to work both individually and collectively.

It is essential to consider social, and cultural development of the student. Mastery of solo singing and choral conducting becomes a key component of professional training, as it contributes not only to the development of performance skills but also to organizational and communicative competencies, as well as the ability to engage in independent artistic exploration and interpretation.

Undoubtedly, the development of the creative potential of future specialists in socio-cultural activities is of crucial importance in this context. The main criteria for such development include psychological-pedagogical and scientific-theoretical preparedness; moral maturity and the stability of value systems; behavioral and volitional readiness; and professional and socio-cultural competence. A high level in each of these criteria is manifested in readiness for independent professional activity, the ability to formulate personal aesthetic judgments and convictions, and a comprehensive understanding of the significance of cultural values, which serve as a fundamental factor for social stability.

In particular, training in various vocal disciplines, such as the practice of solo folk singing, develops students' intonational accuracy, musical expressiveness, and the ability to work with texts and directly with audiences, which directly impacts professional competence. Likewise, choral conducting training fosters organizational and pedagogical skills, develops the ability to lead a collective, create harmonious sound, and coordinate collaborative artistic work. The integrated mastery of these disciplines contributes to the formation of emotional responsiveness, critical thinking, reflective capacity, and the ability to make independent creative decisions.

Furthermore, modern educational technologies — digital platforms, audiovisual tools, and remote learning formats — provide additional opportunities for developing professional mastery, while simultaneously increasing the demands on students' artistic autonomy. Students are required to independently seek creative solutions, critically analyze their own activities, and apply the knowledge acquired in practice.

Keywords: vocal and choral art, solo folk singing, choral conducting, socio-cultural activity, pedagogical technologies.

Развитие творческого потенциала студентов, обучающихся в вузах культуры и искусства, представляет собой сложный и системный процесс, который может быть реализован через применение специально разработанной педагогической модели. Основой этой модели выступает сочетание интегрированного подхода к изучению как общенаучных, так и профильных дисциплин с элементами педагогики творчества, а также активного профессионального взаимодействия и коммуникации. В рамках такой модели студенты осваивают приёмы саморегуляции, формируют собственный индивидуальный стиль, учатся принимать самостоятельные решения и адаптироваться к различным контекстам изучаемого направления.

Важным элементом педагогической работы является обоснование содержания и форм занятий, включающих как традиционные, так и инновационные методы стимулирования творческой активности. Особое внимание уделяется созданию «эстетически насыщенной образовательной среды и диалогового пространства, где студенты могут продуктивно взаимодействовать между собой, с преподавателями, а также с представителями учреждений культуры» [5, с. 24]. Использование методик развития творческого потенциала будущих специалистов деятельности в вузах и культурных учреждениях основано на психотерапевтических, адаптационных и реабилитационных возможностях художественного творчества, что позволяет гармонично сочетать профессиональное обучение и личностное развитие.

Современный этап модернизации музыкального образования характеризуется высокой сложностью и многогранностью. Он предполагает постепенный переход к европейским стандартам, рассматривающим образование как целостную систему, ориентированную на формирование жизненного мира личности. В центре этой системы находится студент как развивающаяся творческая личность, высококвалифицированный специалист в направлении народного пения, патриот своей страны, разделяющий универсальные человеческие ценности и способный активно воздействовать на окружающую профессиональную среду. Успех этого процесса зависит от социально-политической и экономической ситуации в стране, национальных культурных и исторических традиций, состояния духовно-нравственной атмосферы общества, а также от уровня работы вузов и культурных учреждений.

Теоретические основы развития творческого потенциала студентов формируются на базе интегративной научной концепции, которая предполагает стратегическое использование перспективных практик и технологий в условиях динамично меняющегося общества. «Процесс развития творческого потенциала включает в себя структурные

элементы, направленные на достижение целей, мотивированные внутренними побуждениями, учитывающие специфику деятельности и согласованные с организационно-педагогическими условиями, в которых осуществляется обучение» [2, с. 5]. Эти элементы образуют системообразующую основу профессиональной деятельности и жизненного мира студента, создавая пространство для свободного и демократичного проявления творческих стратегий. Одновременно формируется воспитательный компонент, направленный на укрепление ценностных ориентаций, эстетической культуры и социальной ответственности будущих специалистов.

Главной тенденцией современного развития высшего образования становится усиление его гуманистической направленности и возрастающая значимость национальных духовных и культурных традиций. Эти процессы особенно ярко проявляются в тех областях университетского обучения, которые ориентированы на подготовку специалистов художественно-творческой направленности, в частности — народных певцов. В этих сферах образования формирование личности будущего исполнителя тесно связано с развитием его творческого потенциала и профессиональных компетенций, а также с сохранением и трансляцией культурного наследия.

Одной из ключевых задач профессиональной подготовки народных певцов в современном вузе является расширение их профессионально-творческих возможностей и углубление функций, которые они могут выполнять в актуальной музыкальной практике. Этот подход обусловлен изменением певческой парадигмы, основной характеристикой которой является сосредоточенность на профессионализме в овладении, сохранении и передаче новым поколениям отечественной вокальной традиции. Как отмечают многие исследователи, такой профессионализм «предполагает не только точное воспроизведение традиционных произведений, но и способность к творческой интерпретации, адаптации и внедрению новых исполнительских решений» [3, с. 18].

Современная система профессионального образования народных певцов предполагает регулярное расширение репертуара студентов через освоение произведений различных жанров и стилей, включая как произведения современных композиторов, так и адаптированные традиционные песни. Такая практика всегда отличала творчество огромное количество выдающихся представителей народного исполнительства. Основная цель репертуарной работы заключается в формировании у студентов широкой музыкальной базы, способности к художественной интерпретации, а также умении адаптировать свои навыки под различные музыкальные формы и аудитории.

Понятие «современный репертуар народного певца» в педагогической и музыкальной литературе трактуется как «совокупность произведений различного жанрового и стилевого направления, созданных в разное время, включая авторские работы и переработанные, аранжированные источники» [6, с. 34]. Такой репертуар обеспечивает певцу возможность разнообразного исполнения и творческого самовыражения, а также способствует интеграции традиционной вокальной культуры с современными музыкальными тенденциями.

Продуманное формирование репертуара в учебном процессе является одним из ключевых инструментов освоения творческих дисциплин студентами вузов культуры. Выбор музыкального материала, учитывающий, как жанровые и стилевые особенности произведений, так и индивидуальные характеристики студента, способствует достижению интонационной достоверности исполнения, правильной пластики, выразительных поз и мимики, а также созданию целостного художественного образа певца-студента. В процессе обучения внимание уделяется не только технике исполнения, но и формированию эстетического восприятия, сценической выразительности и способности к

художественному перевоплощению, что является важным аспектом развития творческого потенциала будущих специалистов изучаемой сферы.

Активная концертная практика студентов предполагает систематическую работу с учебным репертуаром, который позволяет максимально раскрыть профессиональные и творческие качества каждого обучающегося. При подборе произведений преподаватели учитывают индивидуальные особенности музыкального развития студента, включая голосовые данные (тембр, диапазон), технические и артистические возможности. Одновременно учитываются сценические законы и принципы драматического действия, поскольку успешное исполнительство требует не только точного воспроизведения нотного материала, но и умения погружаться в образ, перевоплощаться и эмоционально взаимодействовать с аудиторией.

Не менее значимым фактором является формирование у студентов личностных и психологических качеств, необходимых для публичного исполнения: умения управлять своим эмоциональным состоянием, способность к перевоплощению, сценическая харизма, убедительность и выразительность. Эти характеристики напрямую влияют на успешность исполнения, так как эффективное взаимодействие с аудиторией требует привлечения внимания слушателей, вовлечения их в процесс восприятия произведения и создания художественного эффекта.

Индивидуальный подход к подбору репертуара с учетом психологических особенностей студента позволяет ему глубже понять себя как личность и исполнителя: выявить слабые стороны для дальнейшей работы над ними, оценить и развить сильные качества, научиться их эффективно демонстрировать на сцене. Как отмечают исследователи в области музыкальной педагогики, правильно подобранная репертуарная линия придаёт учебно-воспитательному процессу целенаправленный характер и обеспечивает гармоничное единство формы и содержания, создавая прочную основу для формирования профессиональной идентичности студента и его творческого мастерства.

Процесс освоения творческих дисциплин в вузах культуры через тщательно структурированный репертуар становится эффективным механизмом раскрытия индивидуального творческого потенциала студентов, подготовки их к профессиональной деятельности в сфере культуры и искусства, формированию эстетической и социальной компетентности, необходимой для работы в современном социокультурном пространстве.

Освоение свадебных, хороводных и плясовых песен в учебной программе традиционно осуществляется на младших курсах обучения и играет важную роль в формировании вокальных навыков студентов. Исполнение этих произведений способствует развитию голоса, дыхательной техники и артикуляции, помогает солисту «вырабатывать правильное интонирование, аккуратно распределять дыхание, улучшать дикцию, а также совершенствовать координацию слуха и нервно-мышечную систему» [7, с. 19]. Хороводные и плясовые песни тесно связаны с движением и сценическим действием, что требует от студентов овладения не только техникой сольного пения, но и сценическими, танцевальными навыками. Повороты головы, выразительность взгляда, мимика, жесты — все это составляет важные элементы художественного мастерства и помогает создать убедительный сценический образ.

Освоение песенного материала любого жанра сопровождается изучением стиля, характера и манеры исполнения, что позволяет студенту выстраивать на сцене правдивый и естественный образ. Дополнением к сценическому воплощению служат соответствующие костюмы и декорации, которые помогают создать полноценную художественную атмосферу.

Учебный процесс предполагает, что студенты разрабатывают собственные варианты исполнения народных песен, учитывая региональные традиции и индивидуальные

исполнительские особенности. В ходе работы вокалист учится адаптировать произведение под собственные голосовые возможности, что способствует активизации творческого мышления и всестороннему развитию музыкальных навыков. Интерпретация песенного материала требует высокого профессионального мастерства: она позволяет студенту быть независимым от технических ограничений, свободным в выборе художественных средств, оценок и интерпретаций, сохраняя при этом народный характер произведения.

Практика самостоятельной разработки песенных интерпретаций формирует у будущих профессиональных исполнителей опыт творческой работы с фольклорным материалом, развивает художественный вкус, чувство меры и понимание стилистической выразительности. Стремление к исполнению оригинальных и малораспространенных вариантов народных песен дает возможность каждому студенту обрести собственное творческое лицо, сохранить традицию и одновременно обогатить её современными элементами, делая её актуальной для слушателя сегодняшнего дня. При этом важно подходить к процессу творчески, но ответственно: «создавая современные версии, необходимо учитывать восприятие аудитории, не искажая при этом коренные особенности народной традиции, чтобы она сохраняла свою идентичность и эстетическую ценность» [4, с. 4-6].

Важно также сделать акцент на освоении дисциплин и решении профессиональных проблем в классе хорового дирижирования. Одной из проблем, с которыми сталкиваются студенты-хормейстеры, является неспособность установить эффективный контакт с хоровым коллективом и использовать все три аспекта речевого общения — информационный, экспрессивный и влияющий. Недостаточная компетентность в этих областях приводит к низкому уровню профессионального общения, нарушению этических норм на репетициях, проявлению грубости и неучтивого отношения к коллегам.

Многие учащиеся ошибочно полагают, что освоение технических и исполнительских приёмов, а также навыков управления коллективом возможно исключительно в рамках занятий по дирижированию и во время хоровых репетиций. Однако практика показывает, что мануальная дирижёрская подготовка представляет значительные сложности при выполнении домашних заданий, особенно в отсутствие хорового сопровождения и работы с концертмейстерами. Для того чтобы самостоятельная работа была продуктивной, студентам необходимо предоставлять методические приёмы и упражнения, направленные на развитие внутреннего слуха, визуализации партитуры и владения дирижёрской техникой.

Особое внимание в подготовке хормейстера уделяется формированию целенаправленных, дифференцированных движений рук и их координации. В современной дирижёрской практике исполнитель часто одновременно решает несколько технических и художественных задач, поэтому студенту важно научиться разделять функции каждой руки и развивать их самостоятельность. Например, при исполнении произведений с насыщенной динамикой и активной фактурой обе руки могут быть задействованы одновременно. Однако если движения рук идентичны и повторяют друг друга, это создаёт негативное впечатление и снижает выразительность исполнения.

Современные трудности в подготовке хормейстера можно разделить на три группы: коммуникативно-этические, психологические и музыкально-исполнительские. Коммуникативно-этические проблемы возникают из-за недостаточно развитых педагогических и коммуникативных навыков студентов при взаимодействии с участниками хора. Как отмечают музыковеды, эти навыки «представляют собой «взаимодействие преподавателя и учащихся, обеспечивающее мотивацию и эффективность творческой деятельности, а также воспитательный эффект совместной коммуникации» [2, с. 23].

В работе по развитию творческого потенциала студентов акцент смещается с узко профессионального освоения музыкального материала на выполнение творческих заданий, стимулирующих самостоятельное мышление и художественную интерпретацию. На занятиях студенты меньше времени уделяют чисто техническому изучению дирижёрского искусства и больше сосредотачиваются на осмыслении его ценности как части собственной профессиональной идентичности. Основная цель дирижёрского цикла заключается в целостном развитии личности студента через музыкальное искусство.

Формы творческой деятельности направлены на предоставление студентам возможности проявлять себя через анализ и восприятие хоровых произведений, песенного материала, в различных музыкальных жанрах народного творчества. Кроме того, они учатся формулировать аргументированные суждения о музыкальном материале и систематизировать полученные знания. Творческие задания, направленные на развитие навыков дирижирования и работы с хором, расширяют кругозор студентов, способствуют формированию их музыкального вкуса и обеспечивают более точное понимание специфики исполнительской деятельности.

Работа над хоровыми произведениями в дирижёрском классе играет ключевую роль в подготовке студентов к самостоятельной музыкальной деятельности. Классные и домашние занятия представляют собой разные формы работы, каждая из которых имеет свою структуру и особенности, однако они органично взаимосвязаны и образуют единый учебный процесс. Принцип самостоятельности пронизывает обе формы занятий: в классе он проявляется через синтезированные усилия студента — повышенную концентрацию внимания, памяти и воли при воспроизведении целого произведения или отдельных его фрагментов; дома же основной акцент делается на аналитической работе, тщательной проработке деталей, выявлении их роли в общей музыкальной конструкции и многократном повторении с целью освоения произведения в целом. Таким образом, домашняя работа представляет собой детализированное продолжение классной работы, где студент получает возможность углублённо закрепить навыки и развить исполнительскую точность.

Важно подчеркнуть, что проблемы, возникающие в процессе обучения, проявляются у студентов в разной степени, но большинство из них напрямую влияют на развитие базовых навыков дирижирования и исполнительского мастерства. Не каждый студент способен сразу овладеть дирижёрской техникой; «часто возникают трудности с пониманием концепций, которые требуют высокой концентрации, творческого мышления и эмоциональной восприимчивости к музыке» [1, с. 11-15]. В этом контексте роль преподавателя приобретает особое значение: терпеливое объяснение, индивидуальная поддержка и внимательное руководство позволяют студенту постепенно формировать профессиональные компетенции и развивать творческий потенциал.

Динамика качественного музыкального образования в вузах культуры демонстрирует, что необходимо систематическое сочетание классных занятий и самостоятельной работы. Кроме того, обучение должно быть подкреплено методически продуманными приёмами и упражнениями, что обеспечивает всестороннее развитие студентов. Такой подход способствует формированию художественного вкуса, музыкальной культуры, умения работать с коллективом и создавать выразительный сценический образ.

**Вывод**

Важно подчеркнуть, что формирование творческого потенциала студентов, будь то народные певцы или хормейстеры народного хора, основано на сочетании профессиональной подготовки, индивидуального художественного роста и развития

коммуникативных, психологических и исполнительских качеств, необходимых для уверенного существования в современном культурном пространстве.

Эффективность образовательного процесса определяется тем, насколько органично и последовательно сочетаются различные формы работы: занятия в классе, самостоятельная деятельность, творческие задания, анализ музыкального материала, работа с репертуаром и участие в концертной практике. При этом ключевым методическим принципом становится создание образовательной среды, способствующей свободному проявлению личности студента, стимулирующей его инициативу, самостоятельность и способность к художественному поиску.

Особую значимость приобретает продуманное формирование репертуара, позволяющее студенту не только овладеть техническими навыками, но и развить сценическую выразительность, артистизм, умение создавать художественный образ и убедительно передавать его слушателю. Индивидуальный подход к подбору музыкального материала помогает выявлять сильные стороны будущего исполнителя, корректировать недостатки и формировать устойчивую профессио-нально-творческую позицию.

Не менее важной частью подготовки является развитие у студентов умений взаимодействовать с коллективом, управлять процессом художественной коммуникации, грамотно использовать все аспекты речевого и невербального общения. Это особенно значимо в обучении будущих хормейстеров, где от уровня коммуникативной культуры напрямую зависит эффективность репетиций и качество конечного музыкального результата. Сложности, связанные с освоением дирижёрской техники, требуют системного методического сопровождения: развития внутреннего слуха, координации движений, навыков визуализации партитуры и понимания драматургии произведения.

Современные тенденции музыкального и художественного образования предполагают усиление гуманистической направленности, обращение к национальным традициям, формирование эстетической культуры и ценностных ориентаций. Это особенно важно в подготовке народных певцов, чья деятельность связана со сохранением и интерпретацией вокального наследия. Работа с различными жанрами народных песен, разработка индивидуальных вариантов исполнения и стремление к соединению традиционных форм с современными выразительными средствами создают основу для формирования творчески самобытного исполнителя, способного не только хранить традицию, но и развивать её, делая актуальной для новых поколений.

Значимой частью образовательного процесса остаётся взаимодополняемость классных и домашних занятий. В классе студент получает модель образцовой работы, а в домашних условиях углубляет и структурирует приобретённые навыки, выполняя тщательно продуманную аналитическую и техническую работу. Такое взаимодействие создаёт устойчивый фундамент для профессионального роста и закрепляет навыки самостоятельной творческой деятельности, которые в дальнейшем становятся неотъемлемой частью профессионального становления исполнителя.

В совокупности все перечисленные составляющие — развитие технических навыков, индивидуальность интерпретации, коммуникативная компетентность, психологическая готовность к сценическому действию, методическая продуманность обучения и глубокое осмысление музыкальной традиции — формируют многомерный образ современного специалиста в сфере культуры и искусства. Итогом такой подготовки становится не просто исполнитель или руководитель коллектива, а творческая личность, способная мыслить самостоятельно, работать в различных профессиональных условиях, сохранять и развивать культурное наследие, вносить вклад в социокультурное пространство и формировать новые направления художественного развития.

Обобщая, важно выделить, что системный подход к освоению творческих дисциплин, основанный на интеграции художественного, педагогического и личностного развития, позволяет эффективно готовить студентов к профессиональной деятельности в учреждениях культуры и искусств, обеспечивая высокий уровень их творческой зрелости, профессиональной компетентности и готовности к дальнейшему развитию в избранной сфере.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Васильев В.А. Эволюция русской хоровой культуры и проблемы совершенствования дирижерско-хорового образования // Вестник СПбГИК. 2011. №4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-russkoy-horovoy-kultury-i-problemy-sovershenstvovaniya-dirizhersko-horovogo-obrazovaniya (дата обращения: 09.01.2026).
2. Ефимова Е.В. Музыкальная память. Виды музыкальной памяти. Приемы развития музыкальной памяти // Проблемы педагогики. 2017. №8 (31). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-pamyat-vidy-muzykalnoy-pamyati-priemy-razvitiya-muzykalnoy-pamyati (дата обращения: 09.01.2026)..
3. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : Учеб. пособие для студентов вузов / В. Л. Живов. — Москва: ВЛАДОС, 2003. — 270 с.
4. Казачков С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. - Москва: Музыка, 1967. - 111 с.
5. Соболева Н.А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Соболева Наталья Афанасьевна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. — Санкт-Петербург, 2013. — 24 с.
6. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Проф. Б. М. Теплов, действ. чл. АПН РСФСР; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. - Москва; Ленинград: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947.
7. Тремизина О.С. Дирижерский жест как художественный феномен: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Тремзина Оксана Сергеевна; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. - Саратов, 2014. - 31 с.

**Сабитова Лариса Александровна**
профессор кафедры музыкального искусства
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»
e-mail: sabitov-omsk@mail.ru
**Фаттахова Лейла Ринатовна**
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: fattler@omsu.ru

**Sabitova Larisa A.**
Professor of the Department of Musical Art
Omsk State University named after F. M. Dostoevsky
**Fattakhova Leila R.**
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musical Art
Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

# ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ МАНЕРЫ ЗВУКА КАК НЕОБХОДИМАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРА

Аннотация. Культура хорового звука – понятие многогранное, связанное с формированием многочисленных навыков в голосовом аппарате хориста. Работа над качеством звука имеет решающее значение для коллективного творчества. Статья посвящена рассмотрению такого компонента вокальной работы в хоровом коллективе как формирование единой манеры звука. Каждый певец должен не только обладать голосом, владеть исполнительскими техниками, но и, вслушиваясь, подстраиваться к голосам других участников для слияния в хоровом ансамбле. Хоровая музыка практически всегда сопровождается литературным текстом. Однако работа певческого и речевого аппарата имеют различия, связанные с горизонтальной и вертикальной укладкой гласных звуков в русском языке. А певческая академическая манера требует единообразия в формировании таких гласных. Округление с помощью постоянного поднятия мягкого неба в глоточном отделе («зевка»), а также сопоставления со смежными гласными, приводят к желаемому результату – выравниванию и единообразию вокализации. Единая манера звукообразования влияет на такие основополагающие элементы хоровой звучности как ансамбль и строй. В целом, эстетика хорового звука также является результатом владения в хоре единообразием формирования и подачи звукового потока. Единая манера звука в коллективе может быть своеобразной звуковой «визитной карточкой» хора.

Ключевые слова: вокальная культура, единая манера звука, речевая установка и певческое звукообразование, выравнивание гласных, смежное сопоставление.

# THE FORMATION OF A UNIFIED SOUND MANNER AS A NECESSARY COMPONENT OF THE VOCAL CULTURE OF THE CHOIR

Annotation. Choral sound culture is a multifaceted concept, associated with the development of numerous skills in the chorister's vocal apparatus. Developing sound quality is crucial for collective creativity. This article examines the development of a unified sound pattern as a component of vocal work in a choral group. Each singer must not only possess a voice and master performance techniques but also, through listening, attune themselves to the voices of other members to achieve fusion within the choral ensemble. Choral music is almost always accompanied by literary text. However, the functioning of the vocal and vocal apparatuses differs due to the horizontal and vertical placement of vowel sounds in the Russian language. Academic

singing style, however, requires uniformity in the formation of such vowels. Rounding through constant raising of the soft palate in the pharyngeal region ("yawning"), as well as comparison with adjacent vowels, leads to the desired result – equalization and uniformity of vocalization. A unified sound production style influences such fundamental elements of choral sonority as ensemble and tuning. Overall, the aesthetics of choral sound is also the result of a choir's mastery of uniformity in the formation and delivery of sound flow. A unified sound style within a group can serve as a kind of sonic "calling card" for the choir.

Keywords: vocal culture, unified sound style, speech attitude and vocal sound production, vowel alignment, adjacent comparison.

Культура хорового звука интересовала и продолжает вызывать живой отклик как у участников хоровых коллективов, так и у их слушателей. Вопросы культуры звука в хоровом исполнительстве относятся к области эстетического знания – философского учения о сущности и формах прекрасного в творчестве и жизни. Хоровое звучание должно быть не только красивым, но и стройным, слаженным. Оно одновременно и обогащается количественной составляющей исполнителей, и унифицируется в единый поющий инструмент, настроенный по канонам вокального искусства.

Одним из коренных свойств классического искусства является благородство его звучания. Классическое академическое пение соблюдает исполнительские традиции, и хормейстеры, заботясь о профессиональных навыках, приобщают к хоровому искусству своих воспитанников, так как оно «способствует росту культуры личности и является средством повышения духовной культуры общества» [1, с. 324]. Одним из проявлений человеческой сущности всегда было искусство, и занятия хоровым пением в академической манере как раз способствуют формированию классической певческой звуковой эстетики.

Формирование единой манеры пения представляет важный компонент в области вокальной работы над коллективным звуком в хоре: «единство звука для всех певцов имеет очень важное значение в хоровом пении. Многие педагоги по постановке голоса и хормейстеры не без основания употребляют термин “позиция” звука» [2, с. 37]. Наряду с воспитанием высокой певческой позиции, резонаторных ощущений, а также работой с певческим дыханием и опорой, единая манера звука у хористов будет с самых первых занятий присутствовать в работе хормейстера. В контексте выработки единообразной манеры происходит и совершенствование перечисленных выше мышечных ощущений у хористов. Так, простые и ясные требования «округления» с использованием певческого «зевка» на первоначальном этапе, в дальнейшем станут довольно сложными понятиями и ощущениями, такими как резонаторная оснащенность и обертоновая наполненность звука, диафрагмальное дыхание певца. Такая работа по выравненности звука является частью постоянной и разнообразной вокальной работы в хоре и влияет не только на ансамблевую слитность голосов певцов, но и помогает формированию тембровой идентичности в партиях хора, создавая необходимый монолит по тембру внутри каждой из них: «перед хормейстером встает одна из самых трудных задач: выработать у всего хора единство вокально-хоровых принципов» [3, с. 48].

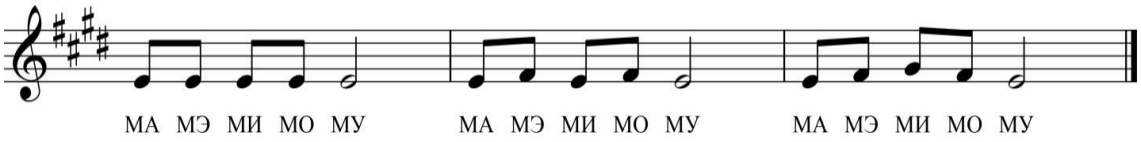
В определенные моменты звучания единая сформированная манера звука может опосредованно влиять на чистоту интонации хора и его строй. Более того, «большая часть затруднений в отношении чистоты и точности звука лежит не в чисто музыкальной области, а скорее в области чисто вокальной технологии» [3, с. 175]. Пестрый или широкий, вокально не сформированный звук, может служить причиной восприятия слушателями хорового звука как фальшивого. И, наоборот, выверенный объем гласных звуков и их направленность могут повлиять на слитность, красоту, «тембристость» и индивидуальную неповторимость звучания хора: «позиция звука, манера произношения текста в конечном счете

характеризуют <…> звучание данного хора, его манеру пения <…> В одном хоре она может быть более близкой, звонкой, в другом – более собранной, прикрытой, широкой, во всех случаях она должна обеспечивать ровное, красивое, мягкое звучание» [2, с. 91].

Литературный текст является важной составной частью практически всех хоровых произведений. Он имеет подчиненное певческим задачам значение. Ярким примером тому может служить работа с гласными звуками в певческой практике: «механизмы образования речевых и вокальных гласных у высококвалифицированных певцов существенно различаются <…> превращение речевого аппарата в певческий требует мобилизации существенно иных механизмов голосообразования, отличных от речевых» [4, с. 77]. Именно эта небольшая цепочка звуков, не встречающая при их произношении «физиологических преград», и подразумевает само понятие пения, как «протяжения» в голосе текстовых строк. Рассматривая группу этих звуков (а, я, о, ё, е, э, и, ы, у, ю), мы обращаем внимание на тот факт, что гласные буквы русского языка имеют разную укладку (горизонтальную, вертикальную), а также различный объем и округлость. Эти показатели взаимозависимы. Так, звуки горизонтального уклада (е, и) не имеют нужного объема, звуки вертикальной направленности (у, ю) – не достаточно округлы, тогда как округлые гласные (а, о) – имеют полноту, но не всегда достаточно звучат в вертикальном направлении. Глубина, близость, полнота, округлость, направленность укладки гласных звуков – всё это характерные признаки разговорной речи. Основополагающим же правилом классической академической манеры пения является унификация их формирования. С особой внимательностью относятся руководители хоровых коллективов к одинаковому (округлому) их оформлению в каждой партии хора и в коллективе в целом. Известный профессор московской консерватории второй половины XX века, автор статьи, хоровой дирижер В. П. Мухин, подчеркивая роль вокальной оснащенности хорового певца, отмечает: «говоря об овладении основными певческими навыками – дыхании, звукообразовании, резонировании, – мы подчеркивали особенно важное значение вопроса о правильном формировании гласных и прежде всего в области примарной зоны…» [5, с. 171]. Единая манера звукообразования подразумевает пропевание гласных с одинаковой степенью округлённости. Широкая гласная «а», глубокая «о», плоские «е», «и» будут менять необходимое позиционное единообразие. Сменяемость гласных различного уклада и объема, особенно у начинающих певцов, очень заметна на слух и в коллективном хоровом пении приводит к так называемому явлению «пестроты» в звучании целого коллектива. Потеря единой позиции звукоизвлечения или ее частая смена (вертикаль-горизонталь) сказывается не только на эстетике академического звука, но и на интонировании мелодического материала партитуры, на строе хора в целом. Важно добиться единообразия в понятиях позиционной настройки гласных, чтобы унификация звука в партиях была доведена до единого монолитного звучания: «и когда голоса соединяются вместе, хормейстеру нужно приложить массу усилий, чтобы из многих индивидуальностей, подчас никак не “стыкующихся” друг с другом ни по силе, ни по тембру, ни по певческой манере, сделать ровную, слитную, единую по звучанию хоровую партию» [6, с. 39]. Восприятие слушателями певческого коллектива как слаженного инструмента, к примеру органа или струнного квартета, является высшей похвалой хору и хормейстеру.

Одной из ярких характеристик академической манеры пения является звуковая округленность, которая достигается длительным пением упражнений на такие гласные: «о, ё, у, ю». Это гласные, собирающие звук. Именно они чаще всего используются в постановке голосов, работе с начинающими хористами и в ежедневных распеваниях хора. Усиливают эффект собранного, округлого звука сонорные согласные: «м, л, н», и даже «р» (прим. 1).

Пример 1. Распевка



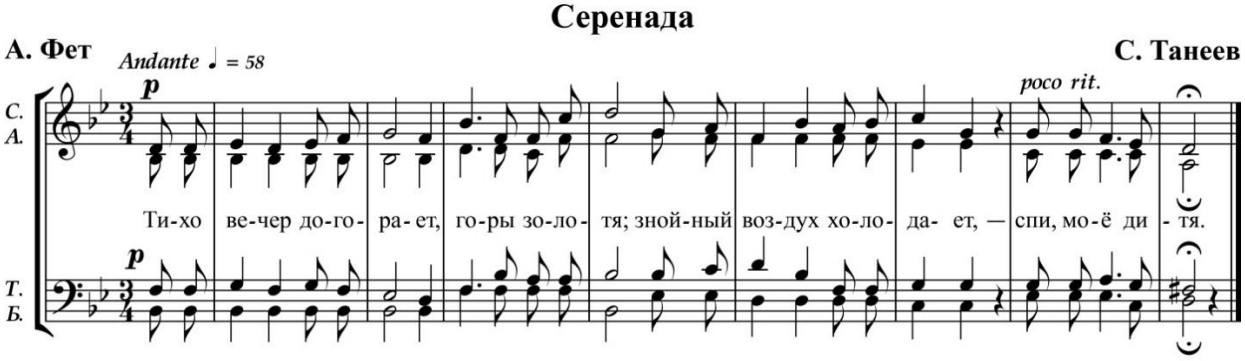

Открытые гласные, такие как: «а, я, е, э, и, ы» – обычно поются по образцу прикрытых. Корректировка ведётся длительное репетиционное время, пока не сформируется навык. Довольно часто хормейстера советуют начинающим певцам в момент пропевания гласных горизонтальной укладки применять прием мысленного представления другой гласной, лежащей в направлении вертикали. Как правило, ориентир идет на «у-ю», «о-ё». К примеру, так в голове певца может складываться настроенность на округлость, одинаковый объем гласных и вертикальность их укладки:

*поем – «а», думаем – «О»*
*поем – «и», думаем – «Ю»*
*поем – «е», думаем – «Э».*

Мышечное чувство хориста «отрабатывает» такие установки, особенно со временем, когда в певческом аппарате появляется и начинает включаться в работу такое понятие как «мышечная память». Также, нужно помнить о «полезности» гласной «у»: при её исполнении звук автоматически попадает («цепляет») в верхний регистр в певческом аппарате исполнителя. В результате, механизм соединения грудного и головного регистров возникает естественно и органично. О роли подобных мышечных ощущений в певческом процессе говорит известный педагог-вокалист Л. Дмитриев: «слух стоит на первом месте в контроле за голосообразованием у певца, на второе место следует поставить мышечное чувство – двигательный контроль» [7, с.86].

Максимально упрощая интонационный уровень распевочного материала, необходимо с первых дней ставить верную фонетическую постановку гласных звуков в академической манере. Известный хоровой дирижер А В. Свешников создал целую систему по выравниванию гласных: «применял схему выравнивания гласных в зависимости от того, <…> что требуется звуку (осветление, озвончение, округление)» [8, с. 176]. Этим и достигается единообразие, связанное с оформлением литературного текста в хоровых произведениях в монолитный поток. Известный хормейстер и преподаватель Московской консерватории С. В. Попов подчеркивает: «исполнительское мастерство не может возникнуть у хорового коллектива само по себе – оно появляется в результате совместных усилий квалифицированного руководителя и участников хора» [9, с. 6]. В репетиционной работе применяется так называемый прием выравнивания гласных. Сначала этот метод используется в естественной (примарной) зоне звучания, а позже распространяется по всему диапазону. Рассмотрим этот процесс на примере Серенады С. И. Танеева (прим. 2).

Пример 2

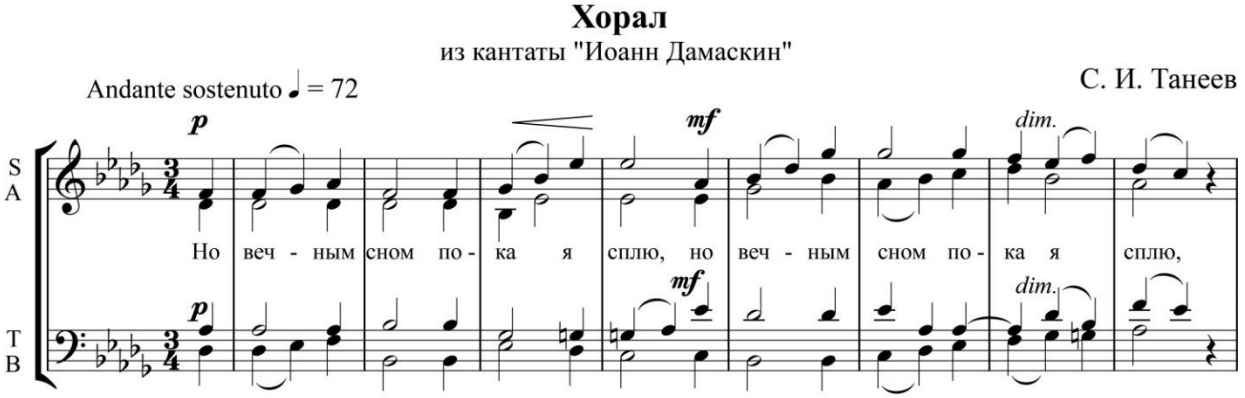



В приведенном фрагменте хора С. И. Танеева мы видим чередование «е-и» с гласной – «о». Ориентиром здесь на протяжении всей строки должна быть округлая буква – «о», в её господствующем влиянии на объем ротовой полости. Обязательно следует наблюдать за нижней челюстью, которая должна мягко «отрабатывать» раскрытие узкой гласной – «и». А дальнейшие две – «е» (в слове – «вечер») лучше отсылать в вариант произнесения глубоких – «э». В следующей строке сталкиваемся с объемом гласных по передней и по задней стенке глотки: «о-ы-о» в тексте «знойный воздух». Вторая из них будет ориентироваться на окружающие её гласные «о». Для наглядности можно изобразить текст второй строки в цепочках только гласных букв. Вот как это выглядит:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Знойный* | *воздух* | *холодает,* | *спи,* | *моё* | *дитя.* |
| *О--Ы* | *О--У* | *О-О-АЕ* | *И* | *ОЁ* | *И-Я* |

Наблюдая разную укладку звуков языка, хормейстеру нужно стремиться к выравниванию их позиционного озвучания. Единая манера звука может быть «осложнена», к примеру, тесситурой музыкального фрагмента. Так, в Хорале (вторая часть из кантаты «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева) обратим внимание на партию верхнего голоса (прим. 3). В ней волнообразно, по два такта идут мелодические взлеты. Композитор трижды использует восходящие мотивы-формулы у сопрано на коротком временном отрезке, таким образом приводя развитие тематического материала к вершине высочайшего трепета и взволнованности.

Пример 3




На протяжении первого периода произведения все хоровые партии имеют достаточно подвижные, меняющиеся в тесситурном отношении, мелодические линии в объеме от септимы до децимы (7 м-б, 9 м, 10 м). Наиболее рельефно и системно (три волны) развивается верхний голос партитуры. За шесть тактов партия сопрано проходит средне-

низкий, средний и высокий участки своего диапазона. В певческом звуке им предстоит не только следить за единством вокального оформления гласных звуков, но и позиционно подготавливать переходы, связанные с изменением тесситурных факторов.

*Но вечным сном пока я сплю(1-2) Но вечным сном пока я сплю (5-6)*
О - ЕЕ - Ы ОО О-АА ЙА УУ О - ЭЭ - Ы ОО О-А ЙАА УУ

В повторяющихся литературных строках нужно учесть тесситурные условия, в которые попадает голос. При повторе текста в 5-6 тактах («Но вечным») гласную «о» нужно формировать объемнее, чем в 1-2 тактах этого периода и с хорошим пластическим перетеканием сразу в «э». Соединение гласных «а-я» («пока я» в 1 и 2 тактах) лучше провести с подготовкой, через звук «й». Тогда соединение гласных в этих словах будет выглядеть как «а-йа». В этом случае, с хорошим открыванием нижней челюсти, мы получим единообразие двух «а», тем более что в данный момент имеется скачок на кварту в мелодии (движение по секстаккорду), который как раз и создает момент регистрового перестроения механики голоса. В 5 и 6 тактах на тех же самых словах («пока я») партия сопрано достигает кульминационных нот своего развития, и все процессы единообразия звука будут лежать в плоскости гораздо большего их округления и объема.

Самый же яркий контраст укладки звуков в приведенном отрывке мы наблюдаем на слове «вечным» (е-ы). Однако обе гласные находятся в благоприятном, можно сказать, идеальном окружении двух других. Гласные буквы «о» создают образец формы (о-е-ы-о: «Но вечным сном») для внутренних разнолико формирующихся звуков. Для певца важно будет определить первоначальный объём гласной «о» и сохранить его на протяжении литературной строки.

Зависимость от многих факторов, составляющих звук, осложняет формирование единой звуковой позиции и манеры в вокальной работе. Это требует от певца владения технологией голосового аппарата и умения использовать механику голоса в изменяющихся условиях. Мы показали этот момент на приемах развития музыкального материала у одного и того же композитора – Сергея Ивановича Танеева с использованием различных тесситурных условий. В «Серенаде» хор звучит в одинаковых комфортных условиях во всех голосах. Музыкальный же материал Хорала, наполнен трепетными взволнованными откровениями, поэтому тесситурные рамки каждого голоса размыты порывистыми взлетами и мягкими спадами. Формирование единой манеры звука естественнее будет проходить в первом фрагменте музыки Танеева. Во втором примере потребуются определенные навыки, приводящие к слитности, и вокальному единообразию.

Органичные по хоровому письму, вдохновенные по образам и мелодиям партитуры этого автора любимы и постоянно звучат в репертуаре хора «Певчие». В практике камерного хора выпускников ОмГУ им. Ф. М. Достоевского «Певчие»[1] в последние годы всё чаще встречаются певцы, имеющие небольшой опыт совместного пения или совсем его не имеющие. Это сразу отражается на пестроте пропевания гласных звуков, в отсутствии единой манеры их формирования. Кроме распевочного материала, на котором прорабатывается этот навык, необходимо в полном объёме включить в репетиционный обиход приемы вокальной работы со звуком. Начиная с освобождения нижней челюсти и выработки постоянного присутствия «зевка», все время добиваться единообразного, унифицированного воспроизведения гласных звуков русского алфавита, корректируя «ухом хормейстера» их объём или узость, «близкость» или углублённость, однотипность посыла. При этом особенно следует обращать внимание на то, чтобы округлённость в

[1] Руководитель Омского камерного хора выпускников факультета культуры и искусств ОмГУ им. Ф. М. Достоевского «Певчие» – профессор Л. А. Сабитова.

произношении гласных, своеобразная «облагороженность» звука, не нарушала бы законов орфоэпии русского языка, чтобы некоторая необходимая нивелировка гласных звуков не искажала бы свойственного им характерного и естественного звучания, и слова, скорректированные задачами академической манеры пения, оставались бы ясны и понятны слушателю.

Как составная часть вокальной работы в певческом коллективе, единая манера звука является необходимым компонентом, напрямую или опосредованно влияющим на хоровую палитру звука, на строй и ансамбль: «ансамблевое пение помогает осознавать свою партию как часть целого <…> уметь подстраиваться друг к другу вокально. Голоса должны быть схожи по манере пения» [10, с. 52]. В процессе пения единообразие всех составляющих хоровой звучности является результатом кропотливой работы хормейстера с индивидуальными возможностями хористов. Единая манера звука из всех элементов является наиболее слышимым показателем, легко «прочитываемым» слушателем, поэтому требует довольно длительное время работы, начиная с первых дней репетиций в хоре и до выработки ансамблевого единообразия звукового потока.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Кокина О. С., Костюк Н. В. Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры // Вестник КемГУКИ. – 2024. – № 67. – С. 324-330.
2. Сафонова В. И. Формирование певческого самоконтроля у подростков и молодежи в процессе хоровых занятий: дис. ...канд. пед. наук: 13.00.02.– М., 1988. – 232 с.
3. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер: учебное пособие для СПО. – СПб: Лань: Планета музыки, 2022. – 228 с.
4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.
5. Мухин В. П. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре: сб. статей / под ред. Д.Л. Локшина. – М.: Профиздат, 1960. – С. 160-188.
6. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства. – М.: Изд-во МГТУ им. Баумана, 1998. – 282 с.
7. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2004. – 367 с.
8. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века. – М.: Владос, 2003. – 304 с.
9. Попов С. В. Организационные основы работы самодеятельного хора // Работа в хоре: сб. статей / под ред. Д. Л. Локшина. – М.: Профиздат, 1960. – С. 5-27.
10. Далецкий О. В. Школа пения. – М.: Современная музыка, 2011. – 156 с.

**Се Аньци**
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
**Князева Галина Львовна**
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

**Xie Anqi**
is a graduate student in the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
**Knyazeva Galina L.**
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

# ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА СТУДЕНТА-СКРИПАЧА

Аннотация. В статье рассматривается эволюция ансамблевого исполнительства, представленного как фундаментальная составляющая профессиональной подготовки скрипача. На материале анализа исторических источников и педагогических систем от эпохи барокко до наших дней прослеживается непрерывная традиция коллективного исполнительства, определяющая профессиональный облик музыканта. Проанализировано, как ансамблевое музицирование, пройдя путь от цехового ученичества до обязательной дисциплины в системе профессионального образования, формирует ключевые компетенции исполнителя: от метроритмической точности и интонационной культуры до ансамблевого мышления и навыков профессиональной коммуникации. Делается вывод о незаменимой роли живого ансамблевого взаимодействия в формировании гармонично развитого музыканта-исполнителя, несмотря на постоянное изменение социально-культурных условий и образовательных практик.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство и педагогика, камерная музыка, инструментальный ансамбль, музыкальная коммуникация, профессиональная подготовка скрипача, исполнительские навыки.

# THE HISTORICAL ROLE AND PEDAGOGICAL SIGNIFICANCE OF ENSEMBLE MUSIC IN THE FORMATION OF PROFESSIONALISM OF THE STUDENT VIOLINIST

Abstract. The article examines the evolution of ensemble performance, which is presented as a fundamental component of a violinist's professional training. Based on an analysis of historical sources and pedagogical systems from the Baroque era to the present day, the article traces the continuous tradition of collective music-making that defines the professional image of a violinist. The article analyzes how ensemble music-making, which has evolved from apprenticeship to a

mandatory discipline in the professional education system, forms the key competencies of an artist, from metrorhythmic precision and intonation culture to ensemble thinking and professional communication skills. The article concludes that live ensemble interaction plays an irreplaceable role in shaping a harmoniously developed musician-performer, despite the constant changes in socio-cultural conditions and educational practices.

Keywords: musical performance and pedagogy, chamber music, instrumental ensemble, musical communication, professional training of a violinist, performing skills.

При рассмотрении вопросов камерно-инструментального ансамблевого исполнительства прежде всего необходимо отметить, что история ансамблевого музицирования уходит корнями в глубокую древность, когда музыкальное искусство было по сути своей коллективным действом. Об этом позволяют судить дошедшие до нашего времени памятники изобразительного искусства древнейших цивилизаций (Древний Египет, Древняя Греция, страны Древнего Востока), на которых можно увидеть группы музыкантов, хотя, разумеется, подобные синкретические формы музицирования могли лишь отдаленно предвосхищать позднейшее становление инструментальной ансамблевой музыки.

На протяжении столетий от придворных капелл эпохи Возрождения до современных симфонических оркестров и камерных коллективов скрипка как инструмент, обладающий незаурядными техническими и звуковыми качествами, занимала центральное место в западноевропейской музыкальной традиции и неизменно находилась в центре ансамблевого взаимодействия, а практика совместного музицирования являлась неотъемлемой частью профессионального становления скрипача. Анализ педагогических систем различных исторических эпох демонстрирует, что обучение скрипача никогда не ограничивалось лишь сольным исполнительством. Уже в XVII-XVIII вв., в период становления скрипичной школы, будущие музыканты начинали свой путь именно с участия в ансамблях – сначала в ученических, затем в профессиональных.

Этот путь отражал саму природу музыкального искусства как диалогического, коммуникативного явления [5, с. 177]. Популярность таких жанров как трио-соната и concerto grosso, представленных в лучших своих образцах произведениями Т. Альбинони, А. Корелли, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, И.С. Баха, подтверждает продуктивность принципа диалога в камерной музыке. Согласно сохранившимся историческим источникам (Дж. Бассано, Ф. Джеминиани, И. Кванц, Дж. Тартини), в эпоху барокко обучение скрипача проходило по принципу цехового ученичества. Молодой музыкант, попадая к мастеру, не только осваивал технику инструмента, но и сразу включался в исполнительскую практику, участвуя в музыкальных собраниях, придворных и церковных капеллах [1]. Ансамбль здесь выступал как естественная среда профессионального роста, в которой передавались не только технические навыки, но и художественно-стилистические традиции, нормы музицирования, воспитывалась этика профессионального поведения.

Начиная со 2-й половины XVIII в. специфика камерно-ансамблевого исполнительства нашла свое законченное выражение в жанрах и формах классической сонаты, трио, квартета, квинтета в творчестве Л. Бетховена, Л. Боккерини, Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Ф. Рихтера, И. Стамица и др. композиторов. С возникновением консерваторской системы в XIX в. ансамблевое музицирование было включено в процесс обучения скрипичному мастерству как важнейший компонент профессионального образования [10]. Классы камерного ансамбля, квартета и оркестра стали обязательными дисциплинами в консерваториях (в России с 1880 г.), что отразило понимание того, что полноценный музыкант должен владеть не только виртуозной техникой, но и искусством музыкального взаимодействия. Интерес к ансамблевому музицированию и заметная

демократизация музыкальной жизни послужили подъёму композиторского творчества в камерно-инструментальном жанре: отметим гениальные произведения, созданные в этот период Ф. Шубертом, Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом, М.И. Глинкой, А.П. Бородиным, П.И. Чайковским, И. Брамсом, А. Дворжаком, С. Франком и др.

Систематическое профессиональное обучение скрипачей в России началось с основания Санкт-Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваторий. Леопольд Ауэр, возглавлявший петербургскую скрипичную школу на рубеже XIX-XX веков, особое внимание уделял ансамблевому музицированию своих студентов. Его выдающиеся ученики – Яша Хейфец, Миша Эльман, Ефрем Цимбалист – еще в студенческие годы регулярно участвовали в камерных ансамблях, что, по свидетельствам современников, значительно обогащало их музыкальное мышление. Заметную роль в активизации ансамблевого исполнительства сыграло появление общественных организаций, которые объединяли любителей и поклонников камерного музицирования, таких как, например, созданное в 1872 г. в Санкт-Петербурге общество квартетной, впоследствии – камерной музыки [7, с. 230].

Советская музыкальная педагогика, развивая традиции дореволюционной школы, в еще большей степени концентрировала внимание на коллективные формы музицирования. Это соответствовало не только главенствующим идеологическим установкам, таким как равенство и коллективизм, но и практическим потребностям музыкальной культуры, где преобладали симфонические и камерные коллективы. В подобном контексте профессионализм музыканта-инструменталиста определялся, в известной степени, его способностью к ансамблевому взаимодействию. Российская музыкальная педагогика посвятила вопросам камерно-ансамблевого музицирования обширные теоретические и методические разработки, в которых отражены требования к исполнительскому мастерству, раскрыта методика преподавания, охарактеризован соответствующий репертуар (Д.Д. Благой, Р.Р. Давидян, Т.А. Гайдамович, А.Д. Готлиб, М.В. Мильман, Л.Н. Раабен, А.М. Ступель и др.). Важно отметить, что традиционно преподавание ансамблевых дисциплин в учебных заведениях велось музыкантами, имеющими большой практический опыт камерно-ансамблевого исполнительства.

Как показывает анализ педагогических исследований по интересующей нас проблематике, существует целый ряд навыков и качеств музыканта-инструменталиста, которые наилучшим образом могут быть развиты именно в ансамблевом обучении. Среди профессиональных компетенций студента-скрипача, формируемых в ансамбле, необходимо назвать следующие: точность метроритма и интонации, артикуляционная и динамическая согласованность, ансамблевое мышление и грамотная интерпретация, преодоление эгоцентризма и развитие коммуникативных навыков, культура репетиционного процесса, сценическая выносливость, чтение с листа и расширение репертуара, междисциплинарные связи. Охарактеризуем их более детально.

Исторически сложилось, что ансамблевое музицирование является наиболее эффективным методом развития ритмической дисциплины. В условиях коллективного исполнения скрипач учится подчинять индивидуальный пульс общему, ощущать мельчайшие временные соотношения, сохранять стабильность темпа и ритмическую точность [11]. Эти навыки, приобретаемые в ансамблевой практике, неизмеримо обогащают и сольное исполнение.

Интонационная чистота и музыкально-слуховой самоконтроль – аспекты, которые в ансамбле развиваются особенно интенсивно. В условиях гармонического многоголосия скрипач учится настраивать интервалы не в абстрактном, а в конкретном гармоническом контексте, что формирует более тонкий и осознанный звуковысотный слух [8]. Исторически именно ансамблевая практика способствовала развитию систем

темперированного строя, поскольку потребовала унификации интонационных норм в коллективном исполнении.

Развитие навыков артикуляционной согласованности – одно из ключевых профессиональных умений, формируемых в ансамбле. Скрипач учится согласовывать с партнерами не только начало и окончание звуков, но и характер атаки, штриховые нюансы, что требует высочайшего уровня слухового контроля, невербальной коммуникации и двигательной координации. Динамический баланс – искусство соотносить громкость собственного исполнения с другими голосами – также осваивается преимущественно в ансамблевой практике. В исторических трактатах по скрипичному искусству (например, в «Фундаментальной школе скрипичной игры» Леопольда Моцарта) неизменно подчеркивалась важность умения «слушать других» как основы музыкального профессионализма [6].

Ансамблевое музицирование развивает особый тип музыкального мышления – многопланового, полифонического. Скрипач учится воспринимать музыкальную ткань не как линейную последовательность, а как сложное многоголосное целое, где его партия является лишь одним из элементов. Это кардинально меняет подход к фразировке, агогике, пониманию формы. С исторической точки зрения, именно в ансамблевом музицировании формировались принципы понимания художественного стиля произведения, стилистически грамотной интерпретации [3]. Коллективное постижение музыкального текста, совместное обсуждение трактовки, поиск общей концепции – все это воспитывает в студенте-скрипаче не просто технически оснащённого исполнителя, но мыслящего музыканта, способного к глубокому и творческому прочтению авторского замысла.

Затрагивая психологические и социальные аспекты ансамблевой практики, необходимо отметить, что исторически сложившиеся формы ансамблевого музицирования (дуэты, трио, квартеты, оркестры) предполагают различные модели взаимодействия. В наиболее общем смысле можно сказать, что в камерном ансамбле, где все партии относительно равнозначны, скрипач учится гибкости, умению уступать и в то же время проявлять инициативу. В оркестре же, где скрипичная группа часто выполняет ведущую функцию, развиваются лидерские качества, ответственность за коллективный результат. Для студента-скрипача, чье обучение часто строится вокруг индивидуальных достижений, ансамблевая практика становится важнейшим противовесом эгоцентризму. Как показывает опыт, музыканты, прошедшие серьезную школу ансамблевого музицирования, отличаются большей профессиональной адаптивностью и устойчивостью в карьере.

Ансамблевая практика прививает студентам культуру репетиционной работы – умение эффективно использовать время, ясно формулировать художественные задачи, находить взаимопонимание с партнерами, конструктивно воспринимать критику. Эти навыки, исторически формировавшиеся в профессиональных музыкальных коллективах, сегодня становятся частью учебного процесса и предметом научного исследования [5; 9]. Реализация художественно-коммуникативного потенциала камерно-ансамблевого музицирования становится залогом достижения «единой исполнительской концепции и убедительной совместной интерпретации» [11, с. 251].

Сценическая выносливость, способность распределять внимание и сохранять концентрацию на протяжении длительных произведений или концертных программ также воспитывается преимущественно в ансамблевой практике. Коллективная ответственность мобилизует психологические ресурсы студента, учит его грамотно распределять силы, энергию и сосредоточенность на протяжении всего выступления [4].

Ансамблевое музицирование всегда способствовало расширению репертуарного кругозора скрипача. В ансамбле студент вынужден читать с листа большое количество нотного текста, он сталкивается с произведениями, которые редко входят в сольные

программы, – от трио-сонат А. Корелли и струнных квартетов Й. Гайдна до камерных опусов XX века. Это обогащает его эрудицию и музыкальный язык, знакомит с разнообразными художественными стилями, техниками композиции, приёмами игры.

Современное музыкальное образование, ориентированное на целостное и гармоничное развитие личности специалиста, все чаще подчеркивает междисциплинарные связи в обучении, и ансамблевая практика здесь играет ключевую роль. Совместная работа с пианистами, виолончелистами, духовыми инструменталистами, а иногда и с певцами, расширяет профессиональный кругозор студента-скрипача, учит его понимать специфику других инструментов, что впоследствии положительно влияет и на сольное исполнительство.

В XXI веке, когда технологии позволяют записывать партии по отдельности и сводить их в студии, исторический опыт живого ансамблевого музицирования приобретает особую ценность. Непосредственное взаимодействие музыкантов в реальном времени, со всеми его импровизационными моментами и невербальной коммуникацией, остается уникальным и незаменимым аспектом музыкального образования.

Исторический опыт скрипичного искусства недвусмысленно свидетельствует: ансамблевое музицирование является не просто дополнительным компонентом в образовании скрипача, но его фундаментальной основой. От средневековых менестрелей до современных симфонических оркестров, от придворных капелл эпохи барокко до камерных ансамблей наших дней – коллективное музицирование формировало профессиональный облик скрипача, определяло его место в музыкальной культуре. Великие скрипачи – от А. Корелли и А. Вивальди до Я. Хейфеца и Д. Ойстраха – всегда были не только блестящими солистами, но и искусными ансамблистами. Их профессионализм формировался в диалоге с другими музыкантами, в пространстве совместного творческого поиска. Эта историческая истина остается актуальной и сегодня, определяя ансамблевое музицирование как необходимую и незаменимую составляющую профессионального становления скрипача, независимо от постоянно изменяющихся социально-культурных и образовательных условий.

Для современного студента-скрипача ансамблевая практика сохраняет свою историческую миссию: она формирует важнейшие исполнительские навыки, учит слышать не только себя, но и других; подчинять индивидуальное выражение коллективному замыслу; сочетать техническое мастерство с коммуникативной культурой, художественной чуткостью и эмпатией. В этом отношении ансамбль становится своего рода микромоделью музыкального сообщества, школой профессиональной этики, художественного вкуса и исполнительского мастерства.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства в трех выпусках. Выпуск 1. – М.: Музыка, 1990. – 285 с.
2. Зайцева М.Л. Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян // Вестник славянских культур. – 2019. – Т. 52. – С. 276-295. – EDN MDUFRO.
3. Князева Г.Л., Белоконь И.А. Категория художественного стиля как системообразующий фактор знаний будущих педагогов-музыкантов // Среднее профессиональное образование. – 2016. – № 6. – С. 48-51.
4. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Психолого-педагогические предпосылки индивидуальной образовательной траектории обучающегося в музыкально-исполнительском классе // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – №1 (21). – С. 58-63.

5. Князева Г.Л., Се Аньци Искусство камерного ансамбля в свете теории коммуникации // Педагогический научный журнал. – 2024. – Т.7. – № 5. – С. 176-180.
6. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / Л. Моцарт; пер. с нем. М.А. Куперман. – СПб.: Лань – Планета музыки, 2025. – 216 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
8. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Музыкально-слуховой самоконтроль как инструмент оптимизации работы над фортепианным произведением // Образовательный форсайт. – 2021. – № 2 (10). – С. 122-127.
9. Радзецкая Е.А. Формирование коммуникативной культуры у будущих музыкантов-исполнителей в классе камерного ансамбля: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Е.А. Радзецкая. – СПб., 2022. – 22 с.
10. Се Аньци, Князева Г.Л. Занятия камерным ансамблем в структуре профессиональной подготовки скрипача // Инновационные подходы в творческом образовании: Сборник статей. – М.: ООО "Учебный центр "Перспектива", 2025. – С. 678-681.
11. Се Аньци, Князева Г.Л. Камерно-ансамблевое музицирование как фактор профессионального становления студента-инструменталиста // Интеграция педагогической науки и практики в контексте вызовов XXI века: сборник научных трудов по итогам научно-практической конференции / отв. ред. И.Е. Буршит. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – С. 248-253.
12. Шумилова Е.Н. Просветительским компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе : Учебное пособие / Е. Н. Шумилова, М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург : Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2022. – 64 с. – ISBN 978-5-00188-229-9. – EDN EWGAXU.
13. Specific features of value orientations among the student youth in the context of digital transformation of the education system / R. S. Khammatova, O. V. Gribkova, M. M. Tkhugo [et al.] // World Journal on Educational Technology. – 2021. – Vol. 13, No. 2. – P. 297-306. – DOI 10.18844/wjet.v13i2.5714. – EDN FUXVZU.

**Степанцов Сергей Валерьевич**
старший преподаватель кафедры математики и информатики
ФБОУ ВО «Астраханский государственный университет им. В.Н. Татищева»
e-mail: stepantsov-1990@mail.ru
**Бориско Сергей Николаевич**
заведующий кафедрой математики и информатики,
кандидат технических наук, доцент
ФБОУ ВО «Астраханский государственный университет им. В.Н. Татищева»
e-mail: boris62ko@mail.ru
**Гаврилов Максим Васильевич**
старший научный сотрудник,
Научно-исследовательский испытательный центр
e-mail: m.gavrilov@internet.ru

**Stepantsov Sergey V.**
senior Lecturer at the Department of Mathematics and Computer Science
Astrakhan State University named after V.N. Tatishchev
**Borisko Sergey N.**
head of the Department of Mathematics and Computer Science,
Candidate of Technical Sciences, Associate Professor
Astrakhan State University named after V.N. Tatishchev
**Gavrilov Maxim V.**
Senior Researcher
Research and Testing Center

# ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В СВЕТЕ НОВЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНИЦИАТИВ

Аннотация. В статье рассматривается актуальность и методологические основы введения систематического ознакомления с отечественной историей в дошкольных образовательных организациях, начиная с трехлетнего возраста. Анализируется поручение Президента РФ от 22.06.2025 в контексте стратегических задач современного воспитания, направленных на обеспечение национальной безопасности и укрепление государственного суверенитета. Определяется содержательное ядро будущей программы, интегрирующее базовые ценности российского общества и формирующее предпосылки гражданской идентичности. Особое внимание уделено формированию у дошкольников эмоционально окрашенного образа Родины через сказку, былинный сюжет, музыкальное и визуальное искусство, а также нравственному разграничению понятий «герой» и «предатель» на доступных примерах. Предложена модель непрерывного патриотического воспитания от дошкольного до высшего образования. Материал адресован педагогам, методистам и руководителям образовательных организаций.

Ключевые слова: гражданско-патриотическое воспитание, дошкольное образование, отечественная история, государственный суверенитет, гражданская идентичность, образовательная программа, ценности, преемственность, краеведение.

# FORMATION OF THE FOUNDATIONS OF CIVIC IDENTITY IN PRESCHOOL CHILDREN: METHODOLOGICAL ASPECTS AND PRACTICAL PROSPECTS IN THE LIGHT OF NEW GOVERNMENT INITIATIVES

Annotation. The article examines the relevance and methodological foundations of the introduction of systematic familiarization with Russian history in preschool educational institutions, starting at the age of three. The order of the President of the Russian Federation dated 06/22/2025 is analyzed in the context of the strategic objectives of modern education aimed at ensuring national security and strengthening state sovereignty. The substantive core of the future program is determined, integrating the basic values of Russian society and forming the prerequisites for civic identity. Special attention is given to forming an emotionally resonant image of the Motherland in preschoolers through fairy tales, bylinas, music, and visual art, as well as establishing a moral distinction between «hero» and «traitor» using age-appropriate examples. A model of continuous patriotic education from preschool to higher education is proposed. The material is addressed to teachers, methodologists, and educational leaders.

Keywords: civic and patriotic education, preschool education, national history, state sovereignty, civic identity, educational program, values, continuity, local history.

**Введение**

Еще в XIX веке профессор Оскар Пешель, анализируя итоги австро-прусской войны, сделал знаменательный вывод на страницах газеты «Заграница» (июль 1866 г.): «Народное образование играет решающую роль в войне... Когда пруссаки побили австрийцев, это была победа прусского учителя над австрийским школьным учителем» [4]. Эта мысль не утратила актуальности и в XXI веке. Стратегия современного воспитания в Российской Федерации находится в фокусе государственной политики, что подтверждается инициированной главой государства встречей с представителями Академии наук по вопросам преподавания истории и разработки нового учебника. Особую значимость приобретает поручение о создании учебной программы для дошкольных учреждений, призванной заложить основы исторического сознания и патриотизма уже с трёх лет. Данная инициатива является логичным и своевременным ответом на вызовы времени, направленным на консолидацию общества и укрепление духовно-нравственного фундамента подрастающего поколения [2, 3].

Воспитание не является нейтральным процессом, оно всегда ценностно ориентировано. В современном мире, характеризующемся интенсивными информационными войнами и попытками фальсификации истории, формирование у ребенка устойчивого, позитивного образа Родины становится вопросом национальной безопасности [1]. При этом начинать этот процесс в школьном возрасте зачастую уже поздно, поскольку базовые ценностные установки и эмоциональное отношение к миру закладываются именно в дошкольном детстве.

**Историческая память как условие национальной безопасности**

Особую остроту и стратегический характер данной работе придаёт проблема целенаправленного искажения отечественной истории, приобретающая в современных условиях черты информационно-психологического воздействия. Как справедливо отмечается в исследованиях, фальсификация представляет собой «серьёзное нарушение процесса передачи исторических сведений, искажающее реальные события и факты» с целью формирования «иллюзии искажённого представления о прошлом» [6]. Последствия такого искажения носят глубоко деструктивный характер: от разрыва исторической памяти и утраты традиций до подрыва основ национальной идентичности и суверенитета. Именно об этом говорит Президент РФ В.В. Путин, указывая, что «попытки ряда государств переписать, перелицевать мировую историю… имеют очевидную цель… – разобщить,

лишить нас ориентиров, в конечном счёте – ослабить Россию и повлиять на её суверенитет» [7].

Фальсификаторы истории используют широкий арсенал методов: от прямого искажения фактов и создания поддельных документов до умаления роли ключевых событий и героев, а также навязывания ложных причинно-следственных связей. В условиях цифровизации эти искажения распространяются с беспрецедентной скоростью, мимикрируя под научные дискуссии или гуманитарные проекты. Особой мишенью становится молодёжь, чьё мировоззрение и система ценностей находятся в стадии активного формирования. Отсутствие базовых, эмоционально окрашенных знаний о прошлом своей страны делает молодых людей крайне уязвимыми для манипуляций, направленных на культивирование ложного чувства исторической вины, нигилизма и отчуждения от национальных героев и свершений [8].

В данной парадигме новая образовательная программа для дошкольников приобретает значение не только созидательного, но и защитного, суверенизирующего инструмента. Она должна стать «когнитивной прививкой» и основой будущего исторического иммунитета личности. Начиная с трёх лет, через сказку, былину, образ защитника Отечества и созидателя, у ребёнка должен формироваться не просто позитивный, но и концептуально устойчивый образ Родины. Этот образ, основанный на правдивых архетипах и ценностях, в дальнейшем станет тем внутренним фильтром, через который будут критически оцениваться любые внешние нарративы. Противодействие искажению исторической правды должно носить превентивный и системный характер, начинаясь не в вузе и не в школе, а в детском саду.

**Методологическое ядро программы: принцип опережающего формирования исторического сознания**

Методологическим ядром программы должен стать принцип *опережающего формирования исторического сознания*. Это предполагает:

1. Целенаправленный отбор содержания, где героические и трагические страницы прошлого подаются не как набор разрозненных фактов, а как часть единой логики становления и защиты российского государства.
2. Формирование базового понятийного аппарата на доступном уровне (Родина, защитник, подвиг, предательство, независимость), который в дальнейшем будет наполняться конкретно-историческим содержанием.
3. Залог преемственности: прочные эмоционально-ценностные образы, сформированные в дошкольном образовательном учреждении, станут прочным фундаментом для последующего изучения фактологии в школе и критического анализа в вузе, позволяя противостоять манипулятивным конструкциям.

Таким образом, программа становится первым и крайне важным звеном в единой государственной системе защиты исторической правды, где каждый этап образования решает свою задачу: дошкольный – формирует «сердцем», школьный – укрепляет «знанием», вузовский – развивает «критическим разумом». Только такой целостный подход может обеспечить достижение стратегической цели – воспитание гражданина, невосприимчивого к историческим фальсификациям и осознанно принимающего наследие своих предков как основу для будущих достижений.

**Образ Родины в дошкольном возрасте: от сказки к гражданской идентичности**

Для ребенка 3-5 лет история – это не даты и хронология, а мир сказок, былин, рассказов о доблестных защитниках, великих созидателях и культурных традициях своего народа. Через эти образы у ребенка формируется:

- чувство принадлежности: осознание себя частью большой и сильной страны;

- уважение к наследию: гордость за культурные и исторические достижения предков;
- первичное понимание долга и справедливости: на примерах героев, защищавших свою землю и помогавших слабым.

Важнейшей задачей программы является формирование четкого нравственного водораздела между героем и предателем. На конкретных исторических примерах, доступных детскому восприятию, должно быть показано, что предатель Родины – хуже открытого врага, ибо он разъедает единство народа изнутри. В противовес этому, детям будут представлены эталоны верности и мужества, такие как слова князя Святослава, сказанные им в осажденном Доростоле: «Некуда нам деться, надо биться - волею или неволей. Не посрамим земли Русской, но ляжем здесь костьми, ибо мёртвые позора не имеют. Если же побежим - будет нам позор. Так не побежим же, но встанем крепко... Где твоя голова ляжет, там и мы головы наши сложим» [5]. Этот дух коллективной жертвенности и неприятия позора должен стать моральной основой для формирования у детей устойчивой нетерпимости к любым проявлениям предательства.

К моменту перехода в первый класс, благодаря системной работе в рамках программы, у ребенка должно быть сформировано целостное, хотя и адаптированное для его возраста, представление об истории России. Он будет знать, как появилась наша Родина, через какие великие трудности и победы она прошла, какой ценой доставались ей свобода и независимость. На примерах конкретных исторических событий, поданных в героико-драматическом ключе, у выпускника детского сада должно сформироваться понимание цивилизационного единства русского мира и осознание того, что этот мир на протяжении всей своей истории вынужден был защищаться от внешних угроз. Это знание закладывает основу для важнейшего вывода: нашу страну окружают недоброжелатели, ждущие момента, чтобы нанести удар, а потому ее нужно уметь защищать.

Смысл новой программы заключается не в «натаскивании» на исторические факты, а в мягком и естественном интегрировании ключевых ценностей российского общества в картину мира дошкольника, с обязательным формированием основ исторической памяти и геополитической осведомленности.

**Ценностный стержень и роль искусства в воспитании**

Разрабатываемая программа имеет четкий ценностный стержень, который обеспечит преемственность воспитания от детского сада до вуза. Как отметил Президент РФ, создание единого учебника истории, основанного на единой логике исторического процесса и действующего на всей территории страны, необходимо для формирования у подрастающего поколения общего понимания судьбы Отечества, что служит мощным фактором консолидации общества и укрепления государственного суверенитета.

Вместе с тем, важным педагогическим приемом является интеграция краеведческого компонента непосредственно в канву изучения отечественной истории. Речь идет не о выделении краеведения в отдельный предмет, что может создавать дисбаланс в восприятии и затрудняет адаптацию детей, прибывающих из других регионов, а о гармоничном включении региональных данных в общероссийский исторический контекст. Так, изучая Великую Отечественную войну, дети по всей России узнают об общем подвиге, а параллельно – о конкретном вкладе своего города, села или региона в общую Победу. Такой подход позволяет сохранить уникальность каждого субъекта Федерации, не дробя при этом единое историческое пространство России, а, напротив, укрепляя его за счет демонстрации того, как история малой родины неразрывно вплетена в историю страны.

В основу интеграции должны быть заложены фундаментальные принципы, определяющие суть долга гражданина России:

1. Верность Родине и служение народу. На дошкольном уровне это транслируется через любовь к своей семье, детскому саду, городу, природе родного края, с постепенным выходом на осознание общероссийской гражданской идентичности. Это формируется через чтение литературы, празднование государственных праздников, знакомство с символами России в доступной форме (флаг, герб, гимн).
2. Соблюдение законов и дисциплина. Для дошкольника это означает понимание и соблюдение установленных в группе правил, уважение к старшим (воспитателям, родителям), выполнение их просьб и поручений.
3. Мужество, честность и защита слабых. Эти качества воспитываются через народные и авторские сказки, где добро побеждает зло, а герой проявляет смелость и благородство. В повседневной жизни это поощрение помощи товарищу, защиты того, кого обижают, и честности в поступках.
4. Патриотизм и укрепление дружбы между народами. Важно с ранних лет знакомить детей с многообразием культур народов России, формируя уважение к их традициям. Это способствует профилактике ксенофобии и укреплению общероссийской гражданской идентичности.
5. Уважение чести и достоинства других граждан. Этот принцип реализуется через создание в группе атмосферы взаимного уважения, где недопустимы грубость и издевательства, а помощь словом и делом является нормой.

Структурная взаимосвязь этих принципов представлена на рисунке 1, где показана их иерархия от общей цели к конкретным направлениям реализации. Иерархическое построение не только систематизирует содержание воспитания, но и задает последовательность педагогических воздействий, соответствующую возрастным возможностям дошкольников.

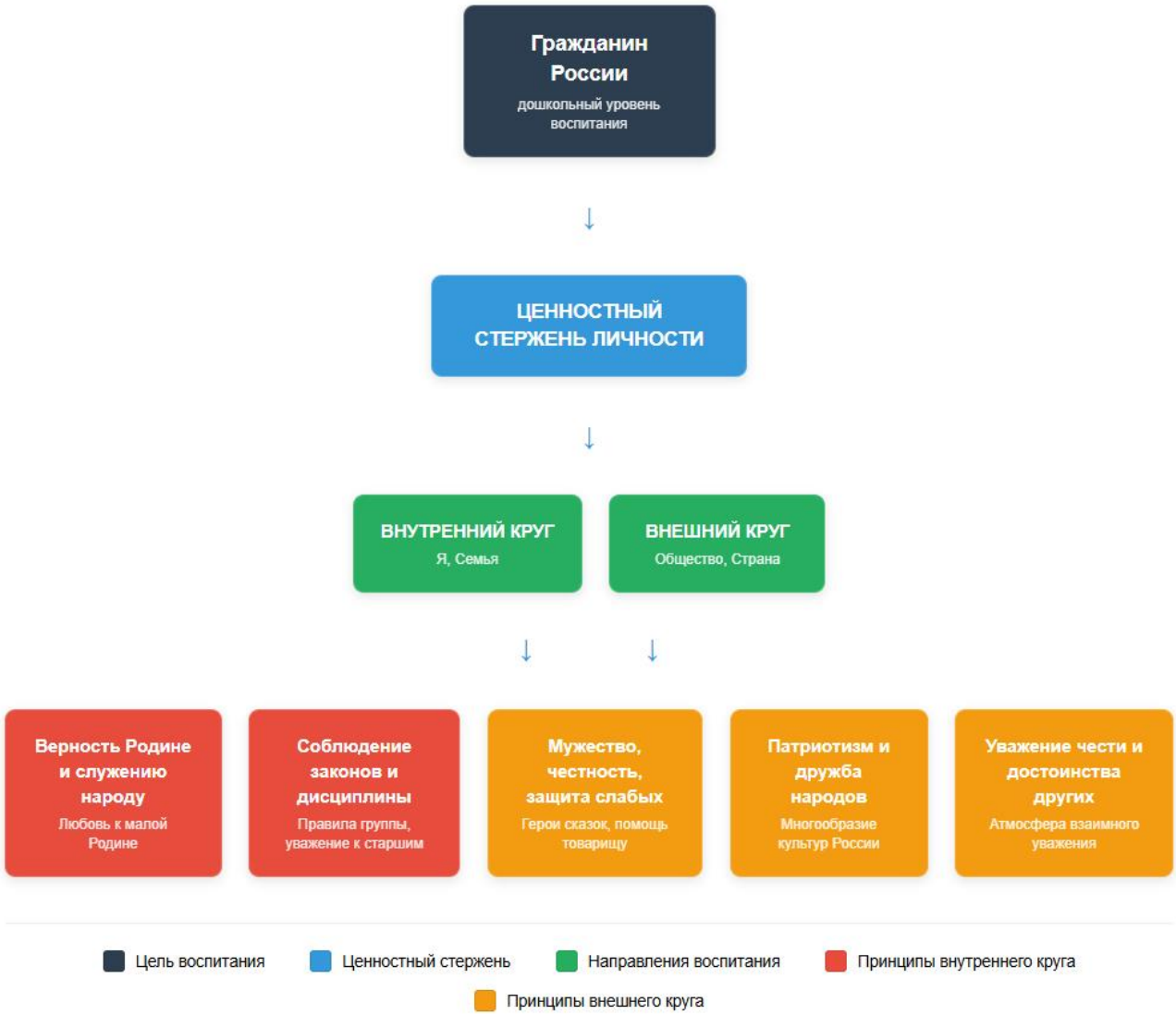



Рисунок 1 – Иерархическая схема принципов программы патриотического воспитания на дошкольном уровне

**Непрерывность воспитательного процесса: от детского сада до вуза**

Реализация данной стратегии должна быть непрерывной и последовательной на всех уровнях образования, что обеспечивает системный подход к формированию гражданской идентичности. Конкретные цели и методы реализации по возрастным этапам представлены в таблице 1.

Таблица 1. Стратегия непрерывного патриотического воспитания в системе российского образования

| Возрастной этап/ Уровень | Ключевая цель (ценностный акцент) | Основные формы и методы |
|---|---|---|
| Дошкольное образование (3-7 лет) | Эмоционально-образное восприятие Родины. Закладка базовых ценностей: любовь, гордость, принадлежность | «Уроки-путешествия», проекты «Моя семья», праздники, инсценировки, встречи с ветеранами (старшие группы), «Уголки России» |

| Возрастной этап/ Уровень | Ключевая цель (ценностный акцент) | Основные формы и методы |
|---|---|---|
| Школьное образование (7-18 лет) | Систематизация знаний. Формирование гражданской ответственности и понимания долга | Уроки истории, предметные недели, школьные музеи, волонтерство, юнармейские отряды, дискуссии о безопасности |
| Высшее образование (18+ лет) | Осознанное гражданское самосознание. Готовность к профессиональному служению и защите страны | Научно-исследовательская работа, общественно-политическая деятельность, углубленное изучение истории, подготовка ответственных кадров |

**Заключение**

Инициатива по преподаванию отечественной истории с трех лет – это стратегический вклад в будущее России. Она направлена на формирование человека, который не будет пассивным наблюдателем, а станет активным созидателем и защитником своей страны, четко осознающим исторические корни современных вызовов и угроз.

Как метко заметил Антон Павлов Чехов: «Не спрашивай, что дала тебе Родина. Скажи лучше, что ты для неё сделал». Именно этот принцип должен стать внутренним ориентиром для молодого поколения. Не потребительское отношение, а деятельная любовь, готовность к служению и личной ответственности – вот конечная цель предлагаемых преобразований в воспитании. Сначала мы должны воспитать в ребенке личность, готовую что-то сделать для своей Родины, а уже тогда можно с уверенностью смотреть в будущее страны, зная, что ее суверенитет, целостность и безопасность находятся в надежных руках.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ // Собрание законодательства Российской Федерации. – 2013. – № 1. – 3 с.
2. Об утверждении Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года: распоряжение Правительства Российской Федерации от 29 мая 2015 г. № 996-р // Собрание законодательства Российской Федерации. – 2015. – № 23. – 3366 с.
3. Данилюк А.Я., Кондаков А.М., Тишков В.А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 2011. – 23 с. – (Стандарты второго поколения).
4. Пешель О. Письмо из Вены (Германия и немцы) // Заграница. – 1866. – Июль. – СПб. – 5 с.
5. Повесть временных лет / подгот. текста, пер., ст. и коммент. Д.С. Лихачёва; под ред. В.П. Адриановой-Перетц. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Наука, 1996. – 667 с. – (Литературные памятники).
6. Филиппов Ю.В., Сомов В.А. Фальсификация истории как угроза национальной безопасности // Журнал института наследия. – 2020. – № 21. – С. 1–7.

7. Моисеенко Г.Г. Необходимость борьбы с фальсификацией истории России как условие обеспечения национальной безопасности // Молодой ученый. – 2024. – № 38 (537). – С. 143–145.
8. Бредихин А.Л. Правовая регламентация борьбы с фальсификацией истории России // Экономика. Социология. Право. – 2020. – № 4(20). – С. 101–105.

**Подповетная Елена Владимировна**
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры культуры и музыкального искусства
ГАОУ ВО «Приднестровский государственный университет
им. Т.Г. Шевченко»
e-mail: podpovetnaya.elena@yandex.ru

**Podpovetnay Elena V.**
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Culture and Musical Art
T.G. Shevchenko Pridnestrovian State University

# ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКЕ В СОВРЕМЕННОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. Феномен глобальной информатизации является одной из ключевых тенденций современной действительности. Масштабность этого процесса связана с массовой компьютеризацией всех сфер социума, определяющей многие его направления. Поэтому востребованным в современном образовании становится привлечение информационно-коммуникационных средств как проявления целостного информационного пространства мира. Обучение компьютерным технологиям способствует гармоничному формированию образовательной компетенции обучающихся и их адаптации к событиям стремительно развивающегося мира. Повышение эффективности обучения требует включения новейших технологий и средств для обновления образовательных средств и приемов. Внедрение информационных способов обучения музыке в общеобразовательной школе способствует приобщению школьников к современному уровню образования, обогащает методический потенциал педагогов. Однако использование компьютерных средств недостаточно для разностороннего развития школьников, что влечет за собой противоречие между необходимостью привлечения информационных средств и потребностью их использования. Таким образом, остается достаточно большое количество нерешенных вопросов в области методологии и применения новейших методик музыкального обучения и воспитания на различных ступенях образования. Статья посвящена особенностям реализации информационных средств в музыкальном образовании школьников.

Ключевые слова: образовательный процесс, современные компьютерные средства, способы организации уроков музыки, мультимедийные приложения, обучающие технологии.

# FEATURES OF THE USE OF COMPUTER TECHNOLOGIES IN TEACHING MUSIC IN A MODERN COMPREHENSIVE SCHOOL

Annotation. The phenomenon of global informatization is one of the key trends of modern reality. The scale of this process is associated with the mass computerization of all spheres of society, which determines many of its directions. Therefore, the use of information and communication tools as a manifestation of the holistic information space of the world is becoming popular in modern education. Teaching computer technologies contributes to the harmonious formation of the educational competence of students and their adaptation to the events of a rapidly developing world. Improving the effectiveness of training requires the inclusion of the latest technologies and tools for updating educational tools and techniques. The introduction of

information methods of teaching music in a comprehensive school helps to introduce schoolchildren to the modern level of education, enriches the methodological potential of teachers. However, the use of computer tools is not enough for the comprehensive development of schoolchildren, which entails a contradiction between the need to attract information tools and the need to use them. Thus, there remains a fairly large number of unresolved issues in the field of methodology and application of the latest methods of music education and upbringing at various levels of education. The article is devoted to the features of the implementation of information tools in music education of schoolchildren.

Keywords: educational process, modern computer tools, methods of organizing music lessons, multimedia applications, educational technologies.

**Актуальность** исследования определяется интересом современных педагогов к инновационным формам воспитания и обучения детей в сфере музыкального обучения и воспитания, составляющей которых являются и компьютерные технологии. В соответствие с вышесказанным **цель** исследования направлена на определение теоретических основ усовершенствования современного образовательного процесса по предмету «Музыка» посредством компьютерных форм обучения.

Динамично развивающиеся социально-культурные процессы современного общества требуют трансформации и в системе образования детей для обогащения духовных ресурсов обучающихся, личностно ориентированного подхода, полноценного постижения ценностей мировой культуры. Основным отличием личностно ориентированной концепции музыкального образования является приоритет ценностей личности на основе свободы выбора своего образовательного маршрута соответственно индивидуальным интересам, способностям и потребностям. В.И. Загвязинский писал, что задача воспитания детей заключается в становлении личности школьника, формировании ее направленности и идеалов [3].

Современное музыкальное образование ориентируется на научный синтез разнообразного знания как основной подход к изложению учебной информации. В музыкально-образовательную деятельность школьников входит формирование комплекса базовых знаний о музыке как искусстве, его выразительных возможностях, а также элементарных исполнительских умений. Наряду с различными формами деятельности детей на уроке музыки первостепенным на начальном этапе обучения считается музыкальное активное восприятие музыки, которое является исходным этапом для разучивания произведений, танцев, оркестровых партий. Процесс активного восприятия включает показ учителем музыки фрагмента произведения (исполнение на инструменте, вокальное исполнение и т.д.), его анализ, разбор с помощью методов и приемов, раскрывающих содержательную сторону художественного образа. В связи с этим увеличивается значение принципа наглядности в процессе музыкального обучения и воспитания, объяснение материала с опорой на особенности образного мышления, что имеет более эффективное воздействие на комплексность восприятия. Иллюстрированное сопровождение материала посредством информационных средств представляет яркий, красочный, динамичный способ, поясняющий в доступной форме основные положения материала.

Использование компьютерных средств в традиционной системе гуманитарного образования улучшает исследовательские, информационно-поисковые и аналитические навыки обработки информации, развивает оперативные умения работы с источниками, обеспечивает эффективность осуществления педагогического контроля за уровнем усвоенных знаний, что направлено в целом на повышение качества процесса образования. Использование музыкально-компьютерных методик обновляет дидактический

инструментарий педагога для совершенствования образовательного процесса в школе, способствуя активизации интереса детей к обучению музыке, тем самым помогая эффективно усваивать учебный материал, развивать творческий потенциал школьников.

**Степень разработанности вопроса**. Феномен информационных средств в педагогических трудах освещен достаточно широко. Теоретической основой работы стали концептуальные идеи информатизации общества и образования (Б.С. Гершунский, В.П. Рачков, О.В. Шлыкова [13]), исследование практической направленности в области компьютеризации образовательной системы (В.Б. Попов, М.В. Кларин), педагогические подходы к использованию компьютерных средств в музыкальном обучении и воспитании детей (С.П. Полозов [10]).

Отдельные аспекты по данной проблеме освещают современные исследователи, такие как О.Н. Дашавская, А.А. Рубцов, (электронное музыкальное творчество), А.М. Кузьмина, Л.С. Майковская (вопросы применения музыкально-компьютерных средств в музыкальном образовательном процессе), С.И. Мочалова, О.А, Овсянникова, Е.В, Орлова (применение средств компьютерных технологий в электронном музицировании). Вопросы реализации компьютерных средств в ходе обучения музыке детей в школе разрабатывали И.Б. Горбунова, Д.С. Сомов, Л.В. Лосева, Д.М. Юланова и др.

И.Б. Горбунова доказывает необходимость интеграции медийного образования в систему работы учителя музыки, обусловленной технологичным насыщением современной реальности символами и знаками электронной культуры [1]. По ее мнению, приоритетные цели современной системы обучения заключаются в развитии у обучающихся навыков ориентации в электронной среде, умения читать, перерабатывать и анализировать информацию, использовать современные электронные музыкальные инструменты.

Как отмечает исследователь Д.С. Сомов, глобальная трансформация в области информации повлекла интенсивное привлечение компьютерных технологий и в сферу музыкального образования детей [12]. При этом исследователь считает возможным дополнение стандартных и альтернативных программ по музыке в школе новыми формами и методами цифровых средств.

Л.В. Лосева, И.В. Соловьева полагают, что внедрение компьютерных технологий в образовательный процесс решает задачи формирования творческой личности в условиях современного информационного социума [4].

Д.М. Юланова в диссертационном исследовании выявила и доказала, что осуществление музыкального образования детей средствами мультимедийных программ формирует целостную систему-квадриум, состоящую из педагога, музыки, компьютера и ученика, при которой живая человеческая личность остается определяющей, а технологии – средством реализации образовательных задач [15].

А.А. Рубцов в научной статье освещает особенности авторской образовательной программы для младших школьников и отмечает ее эффективность благодаря опоре в музыкальном творчестве на компьютер, который является инструментом самовыражения юного музыканта, ориентируя предмет на формирование живой личности во всей ее духовной полноте [11]. Инновационная программа включает такие разделы, как «Музыкальная литература и проектная деятельность», «Игра на миди-клавиатуре», «Игра на музыкальных инструментах», «Основы музыкальной грамоты», которые при внедрении современных информационных средств становятся доступной формой практического освоения музыки и обогащения интонационно-слухового опыта. По мнению исследователя С. П. Полозова, педагоги школ не создали единую систему, методику по целесообразному внедрению компьютерных обучающих программ [10].

Исследователи уделяют внимание вопросу компьютерных технологий как средству создания информационной среды в современной культуре, исследуют массовое творчество

на базе компьютерной системы, возникновение электронного музыкального инструментария, охрана здоровья и правила применения информационных средств. Большинство исследований ограничиваются теоретическими и практическими вопросами овладения игрой на синтезаторе в детских музыкальных школах. Однако модернизация музыкального обучения и воспитания детей в общеобразовательной школе, усовершенствование педагогических навыков учителя музыки возможно посредством овладения компьютерными технологиями, как в обучении детей, так и при создании и разработке учебно-методических изданий, программных комплектов.

Этап разработки программных материалов для уроков музыки по временной характеристике происходил параллельно поиску применения компьютерных средств в образовании. Так, в системе российской образования внедрение компьютеров в обучение началось в 60-х годах 20 века. В этот период на базе многих учреждений музыкального образования были организованы компьютерные классы обучения. На сегодняшний день музыкально-компьютерные средства являются смежной областью между техникой и искусством, предоставляющей богатые ресурсы для творческой деятельности и научных достижений. При этом современные тенденции предусматривают сочетание с традиционной системой обучения, обогащая существующий общепринятый арсенал средств большим спектром возможностей.

В учебно-методической литературе последнего десятилетия была введена формулировка - компьютерная обучающая музыкальная система (КОМС), компонентами которой являются обучающиеся, компьютерная система и музыка как объект «информационного отношения» между этими элементами. Современные музыкальные технологии стали неотъемлемым звеном информационного пространства социума и оказывают незаменимую поддержку в музыкальной самоподготовке и самореализации детей [1].

В современной педагогической практике мультимедиа технологии содержат такие технические достижения, как нотные тексты, звуковое оформление, видеоряд, графика, осуществляя коммуникацию пользователя и виртуального пространства посредством создания интерактивного взаимодействия. Использование информационных средств в сфере музыкального образования способствует совмещению визуальных, текстовых и аудиальных разделов музыкальных занятий. К мультимедийной программной базе, применяемой в современном процессе музыкального образования, относятся широкий набор энциклопедической литературы, программ-тренажеров для формирования навыков, включая тесты для контроля уровня знаний. Существуют различные подходы к классификации обучающих музыкальных цифровых технологий. Рассмотрим некоторые из них.

Е.В. Орлова разработала классификацию инновационных мультимедийных технологий, состоящую из следующих элементов: *компьютерные* программы нотного редактирования, которые упрощают работу нотного набора и редактирования нот; *цифровые видео-хрестоматии,* дополняющие традиционные учебники музыки музыкальными видео-иллюстрациями; *электронные учебники музыки,* включающие в себя аудио-видео разделы, которые раскрывают небольшие разделы образовательных программ; *музыкальные зарисовки в формате видео* в виде нотной записи произведений; *мультимедийные метроритмические упражнения; видео-тесты, видео-экскурсы и викторины,* представляющие собой презентации [9].

Анализ специальной литературы позволил классифицировать существующие программно-компьютерные материалы для обучения музыке.

1. *энциклопедическое собрание на CD-диске лучших образцов классической музыки.* Это информация о композиторах, классических жанрах музыки, о строении музыкальных

инструментов; презентации с репродукциями, видео- и аудиоматериалы, ретроспективные экскурсы по историческим этапам развития мировой музыки и культуры. Для проверки знаний на диске размещена музыкальная викторина с ускоренной обработкой данных; 2. *энциклопедическое мультимедийное собрание на* CD-диске *под названием «Соната»* включает биографические сведения о композиторах, музыкальные произведения, викторину, интерактивную галерею произведений искусства; информаторы по музыкальным произведениям мировой культуры, джазовым и современным произведениям; мультимедиа средства для творческой деятельности и проектов; 3. *в разделах по истории искусства и мировой художественной культуры* включаются музыкальные эпизоды, мультимедийные средства, с помощью которых возможно выполнение творческих заданий - текст, видео и анимации, звук; статьи по истории художественной культуры, видеоматериалы; 4. обширный энциклопедический CD-материал, состоящий из большой энциклопедии Кирилла и Мефодия, большой советской энциклопедии, современной музыкальной энциклопедии; 5. *информационные данные о музыкальных шедеврах* представлены в виде интерактивных рассказов о музыкальных шедеврах, видео-лекций на тему истории о жанрах музыки, биографических фильмов о композиторах, и представителей музыкальной культуры (деятели, исполнители и дирижеры); 6. *в караоке* содержатся различные записи музыки к кинофильмам, современные песни - с применением микрофона; 7. помощь в создании материалов презентации оказывают *программные ресурсы Power Point* и использование мультимедиа оборудования.

Увлекательные презентации, выполненные в компьютерной программе PowerPoint концентрируют внимание обучающихся на изучаемом материале. В случае отсутствия в классе музыкального инструмента, мультимедиа технологии, проектор делают возможным успешно его компенсировать в виртуальном исполнении на различных инструментах.

К информационному обеспечению принадлежат *музыкальные проигрыватели* WinAmp, Windows Media Player, возможности которых позволяют воспроизводить музыкальные файлы. Использование *программы для караоке-исполнения,* в которой помощь в преподавании пения реализует программа VocalJam, а сочинение собственной музыкальной композиции – KarMarket. Широкие интерактивные возможности для обучающихся обеспечивают программы по истории музыкальных инструментов и программа «Музыкальный класс», которые включают виртуальный режим электронного фортепиано. Интересным вариантом такого обучения является функция киберсинтезатора, с помощью которой ученик может создать собственное произведение в любом стиле. Синтез теоретической и практической подготовки повышает эффективность освоения музыкальных инструментов.

Рассмотренные обучающие программы для школьников являются развивающей технологией для привлечения обучающихся к творческому процессу музыкальной композиции. Существуют программы для создания собственного музыкального сочинения более сложного уровня, требующие специальной подготовки от пользователя. К ним относятся Cubase, FL Studio, Dance eJay. В современное время были разработаны новейшие профессиональные программы последнего поколения Finale, Sibelius или Score, которые позволяют осуществлять различные действия с нотным текстом от простейших до сложных хоровых и симфонических сочинений, непосредственное сочинение музыки.

Существуют различные программы, обучающие музыкальной грамоте, нацеленные на развитие музыкального слуха и метроритма. Например, программа «Мастер развития слуха». Такие обучающие приложения по музыке, как Play Market и AppStore можно применять в самообучении, в школе и во внеклассной деятельности. Play Market содержит 40 музыкальных приложений, в том числе комплекс приложений для овладения

элементарными навыками игры на инструментах (*симуляторы).* Наряду с этим в Play Market присутствуют *технические приложения* - микрофон, тюнер для настройки гитары. Для начинающих музыкантов разработаны приложения, которые предназначены для редактирования *детских песен* из мультфильмов или содержащие сборники песен для детей. Приложение дает возможность исполнять на инструментах, собирать оркестр, импровизировать. Аналогичные разделы существуют и в приложении AppStore.

Использование в учебном процессе мультимедийного оборудования обеспечивает поиск новой эффективной методики обучения и способов воспитания в процессе музыкального образования. Возможность интенсификации уроков музыки с помощью информационных средств создает соответствующую эстетическую среду, что усиливает динамичность восприятия музыкального произведения. Совмещение разнообразных функций дает возможность обучающимся изучать нотный или текстовый материал, одновременно прослушивая музыкальные примеры.

Неоценимую методическую поддержку начинающим педагогам по музыке оказывают музыкальные сайты, такие как, *сайт «Детям о музыке»* в форме музыкальных рассказов и сказок о музыке, музыкальных спектаклей, мультфильмов и фильмов о творчестве музыкантов, интересных игр, упражнений и рекомендаций; *сайт «Музыка и Я»*, на котором можно найти информацию об осуществлении музыкально-педагогического процесса (проведение, планирование уроков музыки, методические аспекты деятельности педагога по музыке, сведения о композиторах, музыкальный словарь, аудио- и видео файлы классической музыки); *сайт караоке*, репертуар которого состоит из каталога различных песен для караоке.

В Приднестровье также существует адаптированный электронный сайт для всех предметов общеобразовательной школы *«Электронная школа Приднестровья»*, который предоставляет методическую помощь и видеоряд и по предмету «Музыка» для приднестровских школ. Здесь можно найти рубрики по предметам, учебники, информацию для учеников и учителей.

При всем многообразии и доступности информации в современном мире, основной задачей педагога является научить школьников обращать внимание на полезные сайты, правильно работать с информацией, которую можно эффективно и творчески применять в образовательном процессе.

Обобщение педагогического опыта и проведенная исследовательская работа позволили выявить формы организации уроков музыки с использованием современных информационных средств:

- *урок-экскурсия* в виде демонстрации концертов, выступлений исполнителей, а также фрагментов фестивалей, конкурсов исполнителей классической и современной музыки, оперные спектакли и балеты;
- *урок-концерт* - организация выступлений обучающихся, исполняющих песенные композиции в сопровождение караоке;
- *урок-путешествие* в виде рассказа о выдающихся композиторах и их шедеврах с помощью применения электронных энциклопедических изданий.

Виды деятельности, в процессе которых возможно использование компьютерных технологий при обучении музыке в школе: восприятие и музыкальный анализ произведений в ходе их прослушивания; виды вокально-хоровой деятельности; ознакомление с историей создания произведения; работа с информацией с привлечением Интернет-ресурсов.

Система занятий разработана на основе синтеза знаний из смежных областей – музыкального искусства, литературного, изобразительного творчества и компьютерных технологий. На занятиях по музыке осуществлялось многостороннее взаимодействие педагогов по искусству, обучающихся посредством компьютерных технологий и

мультимедийных средств обучения (Рис.1).

Рис. 1

Процесс организации применения музыкально-компьютерных средств на уроках музыки обусловлен наличием персональных компьютеров в зависимости от количества школьников, поэтому образовательный процесс может быть организован в различных формах.

1. Взаимодействие учителя музыки и класса с помощью одного компьютера.
2. Взаимодействие учителя музыки и группы обучающихся с помощью одного компьютера.
3. Взаимодействие учителя музыки и обучающихся с помощью компьютера.
4. Взаимодействие обучающегося с помощью компьютера.

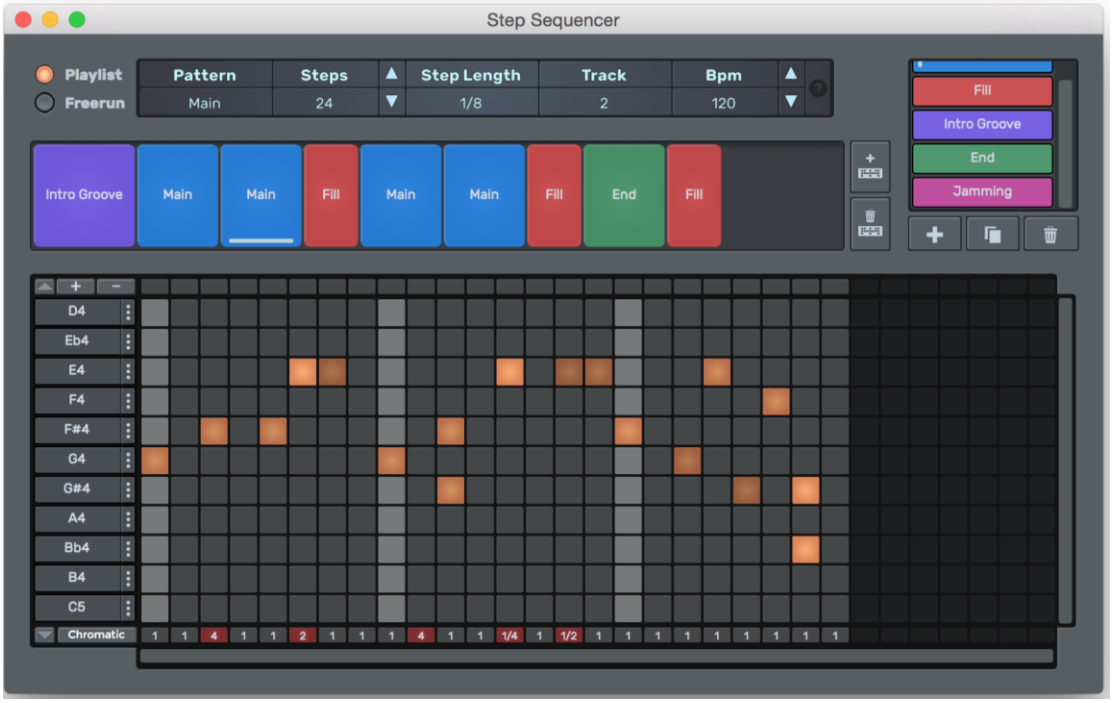
Материально-техническое оснащение аудитории предоставляет возможность применения групповых видов деятельности: представление нового материала, демонстрация произведения, показ концертных выступлений. В данных видах педагог по музыке сообщает различную информацию - разнообразные стили и жанры в музыке, особенности творчества композиторов и музыкальный анализ произведений. Необходимо при этом тщательное продумывание педагогом применения информационных технологий в зависимости от планируемых результатов обучения, имеющегося багажа знаний школьников, планирования учебного процесса.

Организация групповых форм деятельности на уроке музыки с помощью персонального компьютера и руководства педагога создает благоприятную эстетическую среду для общения между всеми субъектами образовательного процесса, развивает коммуникативные навыки, умения работать с программными тренажерами, электронными изданиями и программами для обучения.

Организация индивидуальных форм работы в ходе музыкального обучения и воспитания детей происходит преимущественно во внеурочной деятельности (факультативы по предмету) с применением мультимедийных приложений обучающего характера, которые выбираются школьниками по блокам учебного материала в зависимости от индивидуального маршрута.

Задания для обучающихся по теме комплексного занятия «Образы природы в искусстве» конструировались по принципу формирования целостного знания: детям предлагается исследовать различные состояния природы в изобразительном, музыкальном и литературном творчестве и выполнить творческий проект в виде презентации. Музыкальным и наглядным материалом могут служить: А. Вивальди симфоническая сюита «Времена года», П.И. Чайковский «Времена года», полотна художников А.И. Куинджи, И.И. Левитана, Ф.А. Васильева и др. Результатом проекта становится выступление обучающегося с докладом и демонстрация презентации. Таким образом, школьники приобретают навыки самостоятельного поиска информации и ее представления в виде выступления с применением информационно-компьютерных технологий, умения коммуницировать со слушателями, повышают уровень музыкально-эстетической культуры. Также большой интерес вызывает у обучающихся творческие задания сочинения собственных несложных мелодий на секвенсоре или на MIDI-клавиатуре, что позволяет экспериментировать с различными тембрами инструментов и развивает самовыражение личности (Рис. 2).

Рис. 2. Пример записи мелодии на секвенсоре




В заключение занятия школьникам предлагается сделать на выбор:

1. художественный этюд на симфоническое произведение Г. Свиридова «Весна»
2. написать эссе на романс С.В. Рахманинова «Весенние воды».
3. Сочинить музыкальную композицию на картину И.И. Левитана «Солнечный день. Весна».

Таким образом, рациональное внедрение музыкально-компьютерных технологий в музыкальную творческую деятельность детей способствует активизации творческих, интеллектуальных и духовных процессов личностного развития. Применение мультимедийных средств в ходе обучения музыке в школе делает его содержание более доступным для восприятия детей, что позволяет с интересом изучать явления культуры и музыкального искусства. Традиционное знание о музыке в сопровождении с иллюстрированием придает образовательному процессу на уроках искусства эмоциональную привлекательность и создает благоприятную эстетическую среду.

Итак, информационные технологии открывают перспективу модели обучения, позволяющей эффективно проявлять имеющиеся возможности и формировать способности детей на основе современных тенденций. На наш взгляд, рациональный подход к использованию информационных средств в процессе обучения музыке имеет ряд преимуществ: одновременное задействование интеллектуальных и эмоциональных возможностей обучающихся, благодаря которому происходит формирование целостного знания; возможность виртуального знакомства с шедеврами музыкальной культуры; развитие когнитивных способностей с помощью создания образовательных, социальных, культурных связей.

Итак, современное информационное пространство предоставляет разнообразный инструментарий, как для обучения, так и для саморазвития в области музыки. Однако основной задачей при этом будет оставаться привлечение внимания школьников к образному содержанию музыкального произведения как условия формирования успешного восприятия. Использование ярких иллюстраций, слайд-шоу, просмотр аудио- и видео фильмов по теме занятия активизирует процесс восприятия материала, развивает творческое воображение детей. Были выявлены направления использования информационных средств на уроках музыки в школе - в ходе изучения новой информации; при закреплении изученного материала, приобретенных умений и навыков и их реализация в практической деятельности; подведение итогов и обобщения знаний.

По нашему мнению, разработка и реализация различных форм взаимодействия информационных технологий и традиционных общепринятых способов обучения детей музыке в общеобразовательной школе должны опираться на методологические концепции и апробированные на практике общепризнанные идеи воспитания и дидактики. Используемые информационные технологии открывают для учителя музыки воспитательный потенциал процесса музыкального образования школьников, что обеспечивает современный уровень обучения с использованием наглядной информации. Одним из важных результатов применения информационных технологий на занятиях по музыке в школе является активизация познавательных потребностей школьников на уроках музыки, интереса к учебному материалу, активная познавательная деятельность и реализация творческих потребностей и возможностей школьников.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии на уроках музыки в общеобразовательных учреждениях [Электронный ресурс].–Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-kompyuternye-tehnologii-na-urokah-muzyki-v-obscheobrazovatelnyh-uchrezhdeniyah (Дата обращения: 22.05.2025).
2. Дашавская О.Н. Использование информационно-коммуникационных технологий на уроках музыки и во внеурочной деятельности [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2016/08/31/ispolzovanie-informatsionno-kommunikatsionnyh-tehnologiy-na-urokah (Дата обращения: 22.05.2025).
3. Загвязинский В. И. Методология и методы психолого-педагогического исследования: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Академия, 2012. – 206 с.
4. Лосева Л.Ю., Соловьева И.В. Применение информационных и компьютерных технологий в музыкальном образовании // Pedagogical Journal. – 2015. - № 1-2. – С. 30-46. [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: http://www.publishing-vak.ru/file/archive-pedagogy-2015-1/3-loseva-soloveva.pdf (Дата обращения: 03.05.2025).

5. Майковская Л.С., Образовательный процесс в сфере музыкального искусства на основе информационных технологий: состояние проблемы [Текст] / Л.С. Майковская, А.П. Мансурова // Искусство и образование.– 2017. - № 4. – С. 67-74.
6. Мочалова С.И. Информационно-коммуникационные технологии в деятельности учителя музыки [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionno-kommunikatsionnye-tehnologii-v-deyatelnosti-uchitelya-muzyki (Дата обращения: 18.05.2025).
7. Овсянникова О.А. Методические особенности применения информационных и телекоммуникационных технологий в музыкальном образовании школьников [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-osobennosti-primeneniya-informatsionnyh-i-telekommunikatsionnyh-tehnologiy-v-muzykalnom-obrazovanii-shkolnikov (Дата обращения: 11.05.2025).
8. Орлова Е.В. Использование разных форм и типов компьютерного обучения при создании мультимедийных музыкально-теоретических проектов (по материалам конкурса «Музыка. Традиции. Современность». – 2020) // Искусство и образование. – 2021. - № 1. – С. 8-9.
9. Орлова Е.В. Мультимедийные формы музыкально-теоретического образования [Текст] / Е.В. Орлова // Музыка и электроника. – 2017. - № 3. – 6 с.
10. Полозов С.П. Компьютерные информационные технологии как средство повышения эффективности обучения музыке // Мир науки, культуры, образования. – 2014. - № 2(45). – С.145-147. [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternye-informatsionnye-tehnologii-kak-sredstvo-povysheniya-effektivnosti-obucheniya-muzyke (Дата обращения: 11.06.2025).
11. Рубцов А.А. Музыкально-компьютерные технологии в начальной общеобразовательной школе // Мир науки, культуры, образования. – 2021. - № 4(89). – С. 272-275. [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-kompyuternye-tehnologii-v-nachalnoy-obscheobrazovatelnoy-shkole (Дата обращения: 10.06.2025).
12. Сомов Д. С. Специфика применения музыкально-компьютерных технологий на уроках музыки в школе / Д. С. Сомов, В. О. Голубков // Аспекты и тенденции педагогической науки : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2016 г.). - Санкт-Петербург: Свое издательство, 2016. - С. 153-154. [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/209/11483/ (Дата обращения: 16.05.2025).
13. Шлыкова О.В. Влияние информационно-коммуникационных технологий на социокультурную среду региона (по материалам исследования) // Вестник МГУКИ. – 2014. - № 2(58). – С.181-188. [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-informatsionnokommunikatsionnyh-tehnologiy-na-sotsiokulturnuyu-sredu-regiona-po-materialam-issledovaniya (Дата обращения: 15.05.2025).
14. Юланова Д.М. Использование музыкально-компьютерных технологий на уроках музыки в общеобразовательной школе [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-muzykalno-kompyuternyh-tehnologiy-na-urokah-muzyki-v-obscheobrazovatelnoy-shkole (Дата обращения: 20.05.2025).
15. Юланова Д.М. Формирование познавательной активности младших школьников на уроках музыки средствами компьютерных технологий: Автореферат диссертация кандидата педагогических наук. – Уфа: Башкирский государственный

педагогический университет им. М. Акмуллы, 2010. – 27 с. [Электронный ресурс]. – Dissercat.com [Сайт]. – URL: https://www.dissercat.com/content/formirovanie-poznavatelnoi-aktivnosti-mladshikh-shkolnikov-na-urokakh-muzyki-sredstvami-komp (Дата обращения: 20.05.2025).

**Маслов Алексей Николаевич**
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: man-bayan@ya.ru

**Maslov Alexey N.**
postgraduate student
Moscow State Institute of Culture

# МЕТОДИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-УПРАВЛЕНЧЕСКОЙ МОБИЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В ВУЗЕ

Аннотация. Статья посвящена анализу проблемы методического сопровождения процесса формирования профессионально-управленческой мобильности у студентов-музыкантов в вузе; интегрированию управленческих компетенций в контекст профессиональной подготовки студентов-музыкантов сквозь призму содержания циклов социально-гуманитарных, психолого-педагогических и специальных дисциплин. Ключевым методическим инструментарием автором определены проектные технологии и ситуационные задачи (кейсы), моделирующие реальные управленческие проблемы в сфере культуры и искусства с позиции готовности будущего специалиста в сфере культуры и искусства к органичному «вхождению» студентов-музыкантов в различные виды будущей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: высшее образование, профессиональное музыкальное образование, образовательный процесс, управленческие компетенции, профессионально-управленческая мобильность, проектные технологии; кейс-метод.

# METHODOLOGICAL SUPPORT FOR THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL AND MANAGERIAL MOBILITY OF MUSIC STUDENTS AT A UNIVERSITY

Abstract. This article analyzes the problem of methodological support for the development of professional and managerial mobility among music students at a university; it also explores the integration of management competencies into the context of music students' professional training through the lens of social sciences, humanities, psychology, education, and specialized disciplines. The author identifies project-based technologies and case studies as key methodological tools, simulating real-life management problems in the arts and culture sector from the perspective of preparing future specialists in the arts and culture for the seamless integration of music students into various future professional activities.

Keywords: higher education, professional music education, educational process, management competencies, professional and managerial mobility, project-based technologies; case study method.

Современные тенденции в области высшего профессионального образования сегодня определяет векторы научно-исследовательских направлений по теоретическому обоснованию опережающих темпов подготовки специалистов, в том числе, в сфере культуры и искусства. По мнению В.А. Сластенина, современные технологии обучения и воспитания молодого поколения профессионально подготовленных выпускников вузов должны соответствовать «определенным социальным ожиданиям».

Динамика развития и обусловленности социальных процессов, оказывающих все большее влияние на всю систему, предопределяет необходимость научного анализа и методического оснащения процесса формирования профессиональной мобильности выпускников вузов, которая даст возможность будущим специалистам успешно адаптироваться к видоизменениям трудовых функций по месту выполнения профессиональных видов деятельности: «…в современных условиях развития высшего профессионального образования на первый план выходят интерактивные формы обучения …как одно из средств сложившейся системы между массовым характером обучения и необходимостью дифференциации образовательного процесса» [11, с.258].

Такая трансформация порождает необходимость введения и теоретического осмысления комплексного качества, синтезирующего художественное мастерство и управленческую компетентность, - профессионально-управленческой мобильности. Теоретический базис данного термина образуется на стыке нескольких научных областей: социологии, психологии личности, теории управления и педагогики.

Социологический ракурс, заложенный в трудах П. Сорокина, позволяет рассматривать профессионально-управленческую мобильность как частный случай социальной мобильности, связанный с вертикальным перемещением индивида в профессиональной структуре. Как отмечал ученый, «любое устройство общества…обнаруживает… расслоение на высшие и низшие страты» [13, с. 315], а каналы циркуляции позволяют личности менять свой статус.

Исследуя структуру личности, Б. Г. Ананьев, подчеркивал взаимосвязь ее свойств, статуса и социальных функции: «личность формируется в деятельности» [3, с. 7]. Следовательно, формирование профессионально-управленческой мобильности будущего специалиста есть процесс целенаправленного развития комплекса личностных свойств (инициативности, ответственности, коммуникабельности, стрессоустойчивости). По мнению Б.Г. Ананьева, именно в процессе взаимодействия происходит преобразование внутренних потенциалов в стабильные профессиональные качества, что прямо относится к освоению личностью управленческих функций.

Педагогический аспект заявленной проблемы обеспечивает понимание процесса формирования профессиональной мобильности, которую А.И. Архангельский определяет как «интегральное качество личности, которое позволяет ей успешно реализовать себя в профессиональной деятельности» [4, с. 146]. Для музыкальной педагогики данный вывод имеет высокую ценность, указывая на необходимость конструирования специальной образовательной технологии.

Анализ опубликованных работ по заявленной проблематике позволяет автору сделать вывод о том, что профессионально-управленческая мобильность музыканта как динамическая характеристика личности, отражает ее готовность и способность к оперативному освоению и эффективному выполнению управленческих функций в разнообразных контекстах музыкально-творческой и социокультурной деятельности; способность музыканта к сознательному переходу в новые, более сложные социально-профессиональные роли, сопряженные с функциями управления, что становится ключевым фактором роста в конкурентной среде: «Востребованное в современном обществе универсальное содержание профессиональной подготовки музыканта ставит задачу воспитания у него способности вариативно изменять ход и содержание деятельности, разносторонне проявляя себя в ней» [8, с. 4].

Выявление теоретических оснований профессионально-управленческой мобильности у студентов-музыкантов в вузе дефиниции закономерно приводит к необходимости критического анализа существующей практики обучения и воспитания

обучающихся вузов сферы культуры и искусства, в которых реализуются образовательные профессиональные программы по подготовке будущих музыкантов.

Однако традиционная парадигма профессионального музыкального образования, сформировавшая в индустриальную эпоху, остается в высокой степени консервативной. Как отмечает Е. Сизова, классическая система нацелена, в первую очередь, на «развитие исполнительского мастерства и совершенствование профессионально-творческих навыков» [10, с. 155], что формирует основу профессии, но не исчерпывает ее современного содержания.

По мнению А.С. Базикова, система профессионального музыкального образования приобрела преимущественно узкоспециальный характер и сосредоточилось на узколокальных участках работы, характеризуясь «цеховой замкнутостью и обособленностью» [5, с. 109].

Анализ типовых учебных планов демонстрирует явный перевес часов, отведенных циклу профессиональных дисциплин, например, специальному инструменту, ансамблевой подготовке, историко-теоретическим дисциплинам и др. При этом управленческие и экономические проектные модули либо полностью отсутствуют, либо представлены оторванными от практики их применения в дальнейшей практической деятельности.

Кроме того, в технологиях обучения музыкантов вузов практически отсутствует практика формирования метапредметных компетенций, таких как способность к стратегическому планированию собственной карьеры, ведение переговоров с учреждениями культуры и спонсорами, умение разрабатывать и защищать творческие проекты для грантовых заявок и др., что не соответствует рыночным и социокультурным тенденциям в музыкальной индустрии и порождает определённые сложности в процессе адаптации к ним выпускников вузов: « В современной отечественной практике имеется система взглядов, в которую входят как классические, традиционные, так инновационные, появляющееся в ходе развития науки и практики. Данную системы составляют следующие позиции: воспитывающее обучение, научности обучения, связи обучения с практикой, систематичности и последовательности, доступности и наглядности, сознательности и активности, прочности» [10, с. 231].

Для преодоления выявленного системного разрыва между традиционной подготовкой музыкантов и требованиями современного рынка труда необходима целостно-структурированная педагогическая конструкция методической модели, гарантирующая достижение студентами высокого уровня сформированности профессионально-управленческой мобильности. В этой связи В.Г. Бураева выделяет четыре основных компонента формирования профессиональной мобильности будущего музыканта [6, с. 7].

Основой данной модели является ее целевой компонент, который задает стратегический вектор всего процесса формирования данного понятия. Цель формулируется как формирование у будущего музыканта интегративной способности к эффективной управленческой деятельности в различных профессиональных контекстах и предполагает формирование готовности к инициированию, планированию, организации и анализированию проектов.

Содержательно-технологический компонент модели отвечает на вопрос «чему учить?» и предполагает не только включение отдельных курсов по менеджменту в содержание процесса обучения, но принципиальную интеграцию управленческого знания в ткань музыкально-профессиональной подготовки. Речь идет о контекстуализации базовых управленческих дисциплин. Так, основы менеджмента изучаются сквозь призму организации творческого коллектива или концертного тура; маркетинг – через технологии продвижения музыкального продукта или персонального бренда музыканта; правовые

аспекты – через анализ авторского права и типовых контрактов в сфере исполнительских искусств.

Реализация этого содержания обеспечивается организационно-деятельностным компонентом, который базируется на трех ключевых педагогических принципах. Первый – междисциплинарность, предполагающая разрушение барьеров между циклами дисциплин, когда на занятии по специальному инструменту обсуждаются вопросы самоорганизации репетиционного процесса, а на лекции по истории музыки -принципы фандрайзинга для исторических реконструкций.

Второй принцип - практико-ориентированность, интегрирующий получаемый комплекс теоретических знаний в реальную профессиональную деятельность. Третий принцип - заключается в построении обучения вокруг решения кейсов и реальных профессиональных практик.

Наконец, оценочно-результативный компонент модели определяет инструменты для диагностики результативности процесса. Поскольку профессионально-управленческая мобильность является комплексным качеством, ее оценка также должна быть многокритериальной, а ключевыми критериями должны выступать сформированность у студентов навыков проектного мышления, коммуникативной готовности, рефлексии и др. Оценка происходит не только через итоговый зачет, но и через систему портфолио, анализ реализованных студентом мини-проектов, экспертные оценки в ходе деловых игр.

Реализация концептуальной модели требует адекватного методического инструментария, центральное место в котором отведится кейс-методу, основанный на разборе ситуационных задач: «…благодаря методу кейсов укрепляются межпредметные связи между дисциплинами теоретической и исполнительской подготовки, что формирует у обучающихся потребность рассматривать явления музыкальной культуры целостно» [13, с. 4].

В контексте подготовки музыкантов кейсы фокусируются на специфических управленческих проблемах в сфере культуры и искусства. Например, организация камерного фестиваля при ограниченном бюджете, кейс по урегулированию конфликта интересов внутри творческого коллектива или задача по антикризисному продвижению концерта в условиях падения спроса.

Ядром практической подготовки студентов-музыкантов выступают проектные технологии, то есть умение студентов создавать сквозное проектирование и реализовывать на практике собственного культурного события от концептуальной идеи до пост-анализа результатов. Такие проекты, как организация тематического концерта, музыкально-просветительская лекция или фестиваль, выступает конкретным видом будущей профессионально-практической деятельности студента-музыканта, так как в процессе реализации проекта он последовательно выполняет функции менеджера: проводит маркетинговый анализ аудитории, формирует смету и ищет ресурсы, составляет план-график, координирует работу команды, решает текущие организационные вопросы, занимается пиар-сопровождением и проводит итоговую рефлексию эффективности.

Важным дополнением, развивающим коммуникативные и оперативные навыки студентов-музыкантов, являются ролевые и деловые игры, которые дают возможность обучающимся в образовательной среде вуза имитировать профессиональные виды различных действий, характерные для сферы музыкального менеджмента: «примерять» на себе роль продюсера, ведущего переговоры с концертной площадкой; арт-менеджера, презентующего артиста потенциальным партнерам; руководителя учебной студии, распределяющего задачи между сотрудниками и др.

Реализация данных условий позволяет прогнозировать достижение качественно нового образовательного результата. Такой специалист сможет инициировать и

организовывать независимые творческие проекты, эффективно управлять ресурсами (временными, финансовыми, человеческими) в рамках поставленных художественных задач, грамотно выстраивать коммуникацию с различными субъектами культурного рынка и рефлексировать свои управленческие действия.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования: учебник для студ. вузов, обучающихся по спец. 030700 – Музыкальное образование /Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – Москва: Академия, 2004. – 336 с.
2. Аврамкова И.С. Понятие «компетенции» в современной теории и практике преподавания музыки / И.С. Аврамкова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2010. – №136. – С. 144-153.
3. Ананьев Б.Г. Психологическая структура личности и ее становление в процессе индивидуального развития человека // Психология личности. Т. II. Отечественная психология: Хрестоматия. – Самара: Бахрах-М, 2008. – С. 7–14.
4. Архангельский А.И. Формирование профессионально-управленческой мобильности у студентов в процессе обучения в технических вузах: дис. … канд. пед. наук. – М., 2003. – 146 с.
5. Базиков А.С. Музыкальное образование в современной России: Основные противоречия и пути их преодоления: дис … доктора пед. наук. – Тамбов, 2002. – 109 с.
6. Бураева В. Г. Профессиональная мобильность как интегральное качество личности современного специалиста // Научная статья по специальности «Науки об образовании». – 2015. – 7 с.
7. Величко Ю.В. Формирование культурно-просветительских компетенций студентов-музыкантов в поликультурном пространстве / Ю.В. Величко, О.В. Милицина, С.В. Шишкина, Т.А. Шутова // Инновационные формы и методы внеаудиторной работы студентов: [коллективная моногр.] / Под ред. Л.П. Карпушиной. – Саранск, 2018. –170 с.
8. Горюнова Л.В. Профессиональная мобильность специалиста как проблема развивающегося образования России: дис ... доктора пед. наук. – Ростов-на-Дону, 2006. – 427 с.
9. Луданова Т.В. Формирование педагогической мобильности у будущих учителей музыки: дис ... канд. пед. наук. – Ярославль, 2006. – 254 с.: ил.
10. Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам II Международной научно-практической конференции (10-12 декабря 2009 года). Часть I/Ред .составитель М.В. Воротно. – 349 с.
11. Наука и ценность – 2011: сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции: в 3-х частях. Часть I /под ред. С.С. Чернова. – Новосибирск: Издательский центр НГТУ, 2011. – 367 с.
12. Сизова Е.Р. Профессиональная подготовка специалистов в системе классического музыкального образования: дис .... доктора пед. наук. – Челябинск, 2008. – 450 с.: ил.
13. Сизова Е.Р., Белобородова В.В. Применение кейс-метода в классе фортепиано // Современные проблемы науки и образования. 2025. № 6 - 4 с.
14. Сизова Е.Р., Кучер Н.Ю. Коммуникативная мобильность как профессионально важное качество музыковеда // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С. 155–157.
15. Сорокин П.А. Заметки социолога: Социологическая публицистика. – СПб.: Алетейя, 2000. – 315 с.

**Мэн Цяньцзы**
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена
e-mail: kuromiovo@yandex.com

**Meng Qianzi**
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

# ИССЛЕДОВАНИЕ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КИТАЯ НА УРОКАХ ПЕНИЯ

Аннотация. Экскурс в историю развития хорового исполнительства в Китае в XX – XXI веке показывает главные аспекты его вокальной практики: широкий разносторонний охват детской аудитории. Не только в музыкальных, но и в общеобразовательных школах используется хоровое пение на уроках, а также существует много хоровых коллективов. При этом к настоящему времени нет четкого понимания, в чем специфика обучения в школе на уроках музыки, в отличии от профессионального музыкального образования. В статье исследуются методы обучения хоровому пению в начальной школе и основные его этапы. Первый этап связан со знакомством с хоровым исполнительством и формированием мотивации к пению. Второй этап - с изучением нотной грамоты и исполнением произведений по нотам (на примере песни Лю Чи). Третий этап посвящен развитию музыкальных способностей и вокальных навыков учеников, а также поддержке мотивации к пению. В заключении статьи даны выводы и рекомендации учителю хорового пения в начальной школе.

Ключевые слова: Китай, хор, методы обучения, начальная школа, вокал, пение с листа, дирижерский жест.

# THE STUDY OF CHORAL SINGING METHODS IN PRIMARY SCHOOL AT SINGING LESSONS

Annotation. A journey into the history of choral performance development in China during the 20th and 21st centuries reveals its main aspects of vocal practice: a broad and diverse approach to engaging children. Choral singing is not only used in music lessons but also in general education schools, with numerous choir groups available. However, there is currently no clear understanding of how school music education differs from professional musical training. The article explores methods for teaching choral singing at primary school level and outlines its key stages. The first stage involves introducing students to choral performance and fostering their motivation to sing. The second stage focuses on learning music notation and performing pieces based on sheet music (using the example of Liu Chi's song). The third stage emphasizes developing students' musical abilities and vocal skills while maintaining their enthusiasm for singing. In conclusion, recommendations are provided for teachers leading choral singing classes in primary schools.

Keywords: China, choir, teaching methods, primary school, vocal, sight singing, conductor's gesture.

## Введение

Хоровое образование в Китае активно развивается в течении последнего столетия [1], совершив за это время стремительную эволюцию. Если на первом этапе становления

данного вида музыкального исполнительства в начале XX века можно было говорить о заимствовании зарубежных образцов [20], то уже в первой половине столетия начинается процесс самоопределения и профессионализации образования, открытия музыкальных школ и Шанхайской консерватории [11]. Западные и русские музыканты вели просветительскую деятельность, организовывали преподавание в музыкальных школах, колледжах, только что открывшейся Шанхайской консерватории [21]. Ориентировочно в середине XX века начинается процесс стабилизации собственной инвариантной модели музыкально-патриотического воспитания [17] средствами хорового искусства, начинает развиваться китайская модель музыкального образования [22]. Ее важнейшей особенностью стала широкая направленность на охват аудитории, и эта тенденция сохраняется по сей день. В настоящее время в Китае множество действующих детских хоровых коллективов как на базе музыкальных школ, так и на базе общеобразовательных школ [4]. Эта специфика связана с определенной исторической предпосылкой, ведь становление хорового исполнительства в Китае происходило параллельно с реформой школьного образования, начатой императором Гюансюй в 1898 году [6]. В рамках этой реформы в школы стали внедрятся уроки пения, которые стали обязательными и на которых исполнялась одноголосная хоровая песня [7]. До последней четверти XX века в жанре “школьной песни” акцентировалось политическое начало, она служила средством воспитания патриотизма и содержала коммунистические идеи в тексте [13]. Однако развитие композиторского творчества привело к тому, что начиная с 1980-ых годов содержание хоровой музыки китайских композиторов становится глубже, богаче и разнообразней. Одновременно повышается и исполнительский уровень, как в музыкальных школах, так и на базе общеобразовательных школ [10]. Некоторый спад развития хоровых коллективов конца XX века был связан с интенсивным развитием эстрадной песни [3], однако благодаря прекрасной подготовке дирижеров [18; 16] и внедрению инновационных технологий [12] китайская хоровая музыка продолжает свое интенсивное развитие в XXI веке. Создаются новые хоровые сочинения больших и малых форм, организуются масштабные проекты – один из самых крупных “Всекитайский певческий фестиваль”. Одновременно начинается исследование различных аспектов вокально-хоровой деятельности в Китае – как с исторической, так и с методической точки зрения. Практико-ориентированный подход настоящей статьи связан со спецификой преподавания в начальной школе, и в этой связи нужно обозначить наиболее актуальную проблему: к настоящему времени есть определенная корреляция методов, применяемых в музыкальной и общеобразовательной школах. Их необходимо разделить, так как начальная школа имеет свои особенности и подходы. Обратимся к их исследованию на примере обучения учащихся начальной школы.

**Методы обучения хоровому пению в начальной школе**

Обучение хоровому исполнительству в начальной школе является важнейшей сферой образования детей средствами музыки в Китае. Оно преследует различные цели, в том числе национальное самоопределение, развитие эстетического вкуса и ощущения различных стилей, а также формирования эмоционального интеллекта учеников. Эволюция методов преподавания, которые отвечают этим целям, связана с различными национальными школами. Прежде всего, оказывают влияние собственные традиции, ведущие начало из древности. Как такового хорового пения в Древнем Китае еще не было, зато уже существовала Пекинская опера (Цзинцзюй, Куньцюй). В рамках этой музыкальной культуры складывается представление о принципе «юнцин», который остается актуальным и сегодня. Этот метод пения предполагает исполнение с полной эмоциональной отдачей, и оказывает влияние на различные аспекты преподавания хорового исполнительства в современном мире. К древнейшим традициям Китая, сохраняющим актуальность, можно

отнести пение с фонетической четкость и особой выразительностью слога, воплощающего художественный образ. Педагог, работая со смысловым содержанием и словесным его воплощением обращает особое внимание на проработку начальных и конечных согласных, а также на интонационную выразительность в произнесении текста.

Богатые традиции народного вокала оказали влияние на последующее исполнительство и методику его преподавания. Так для хоров Китая большое значение имеет система дыхания, в которой используется нижнереберно-диафрагмальный тип. Этот дыхательный принцип аналогичен европейской системе, имеет с ней общие черты. Однако при этом существенно различается терминология и особая система упражнений, основанная на практике цигун.

При обучении пению на начальном этапе, наряду с дикцией и дыханием, большую роль играет идеал звука. Ясный, полетный, высокой певческой форманты тембр детского хора является прямым наследников амплуа молодых персонажей китайской оперы (например, «сяошэн»).

Важную роль в методике хорового исполнительства играют народные региональные певческие стили Китая. Например, в северных областях звук открытый, громкий, а в южных провинциях нежный, орнаментированный. Различные звучания голосов обогатили палитру звукоизвлечения, фразировки, создавая современный единый исполнительский стиль, сочетающий эти региональные стилистики в единое целое.

Русская и европейская певческая школы оказали влияние на понимание особенностей работы голосового аппарата певца, понимание важности певческой установки, установление системных этапов работы с хором.

На первом этапе обучения вокально-хоровому исполнительству необходимо дать ученикам базовые навыки, на основе которых будет происходить их дальнейшее развитие. К таким навыкам относятся: постановка корпуса, правильная артикуляция, дыхание, постановка голоса, изучение нотной грамоты. Приступая к обучению, нужно учесть важный психологический момент: необходимо создать устойчивую мотивацию на обучение. В начальной школе существует две причины, по которым ученики младших классов неохотно включаются в исполнительский процесс:

1. Природная застенчивость, стеснительность, неуверенность в себе.
2. Отсутствие интереса к пению.

Важнейшая задача учителя музыки на данном этапе – создать творческую игровую и психологически комфортную атмосферу на уроке, увлечь хоровым пением, для этого рекомендуется использовать комплекс способов. Уже здесь становится очевидной первая особенность хорового обучения в начальной школе: ученики не являются профессионально – ориентированными, их сложнее привлечь к хоровому пению, однако при этом от них не требуется высокий профессионализм исполнения. Хор начальной школы является важнейшим средством эстетического воспитания [19], разностороннего развития, и это должно отражаться в подходе учителя к обучению. Необходимо заметить, что система подготовки учителей в КНР [14] должна быть усовершенствована в этом направлении. На практике наработано множество методов – игровых, интерактивных, практических – изучение которых поможет активно включить ученика в хоровое исполнительство на первом этапе. Большую помощь оказывают совместные виды работы, когда дети ощущают себя частью большого хорового коллектива. Этот эффект общности и сплоченности помогает преодолеть трудности первого этапа.

Второй этап можно назвать “освоением нотной грамоты”. Это знакомство с нотными и ритмическими знаками на примере простых песен, таких как широко известная в Китае детская мелодия «Давайте плыть на лодке вместе». Не случайно именно под таким

названием вышел сборник детских песен в Пекинском педагогическом университете для 3 класса начальной школы в 2002 году:

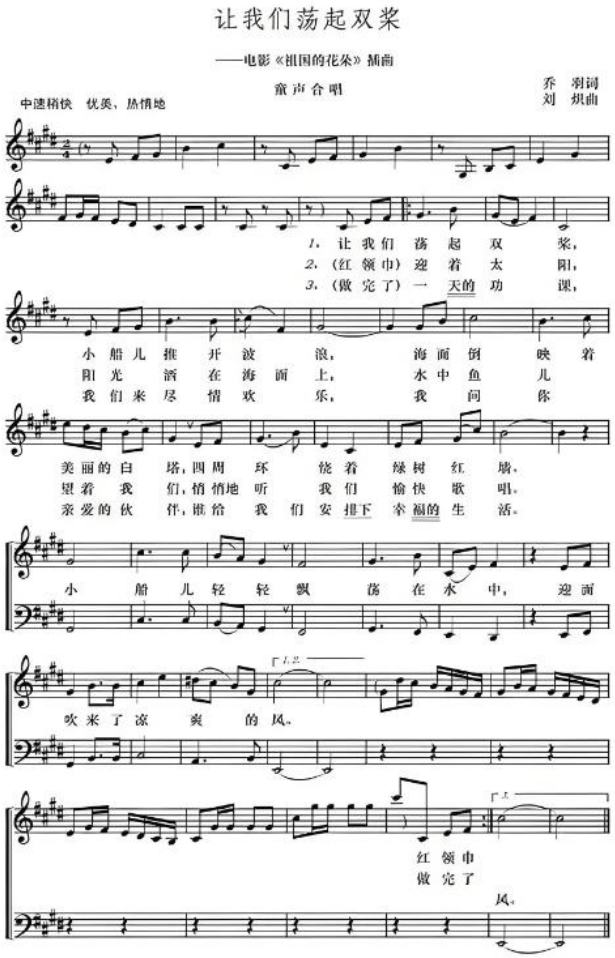



Рис.1. Лю Чи «Давайте плыть на лодке вместе»

Изучение нотной грамоты происходит постепенно, и начинается с нот первой октавы. Затем некоторое время происходит их отработка, без добавления нового материала. Это помогает заложить прочную базу для дальнейшего хорового музицирования. Песня “Давайте плыть на лодке вместе” прекрасно подходит для этих целей, так как написана в диапазоне от “до” первой октавы, до “до” второй октавы. При исполнении важно давать учащимся позитивную обратную связь – они выполняют достаточно сложную работу по чтению нотного текста и исполнению мелодии по нотам. Исполнение песни с названием нот (“сольфеджирование”) можно поощрять словесно, в игровой форме или с помощью оценок. Для качественного исполнения музыки учитель старается добиться того, чтобы все хористы пропели мелодию соло, хотя официально это не называется проверкой партий.

Параллельно внедряется цифровая нотация (цзяньпу), широко распространенная в Китае. Цифры от 1 до 7 обозначают ноты, что упрощает первоначальное освоение нотной грамоты по сравнению с пятилинейной системой. Учитель сочетает оба способа записи музыки, обеспечивая плавный переход к мировому стандарту.

На этом и последующих этапах учитель внимательно подбирает репертуар, который должен отвечать критериям:

✓ Мелодической яркости (что способствует развитию музыкального слуха и поддерживает мотивацию);

✓ Эмоциональной насыщенности (необходимо для развития эмоционального интеллекта и знакомства детей с различными эмоциями, тренировка умения их осознавать и изображать на сцене);

✓ Контрастности (нужно использовать песни различных эпох и стилей, различных национальностей;

✓ Художественной ценности (недопустимо использовать в пении с детьми такие произведения, в которых отсутствует вкус как в музыке, так и в тексте);

✓ Возрастной идентичности (содержание музыки и текста должно быть близко и понятно детям данного возраста).

В возрасте 6 – 8 лет обучение хоровому пению должно строится постепенно, с плавным усложнением задач. Для детей руководитель коллектива с его ясным, чистым голосом, является исполнительским эталоном. Через подражание, пластичное интонирование попевок, использование ритмических игр и игр со сказочными сюжетами учитель приобщает детей к пению.

К главным задачам этого этапа нужно отнести развитие голоса, дикции, системы дыхания методами, которые соответствуют возрасту. Кроме того, часто возникает необходимость для снятия зажатости, препятствующей развитию ребенка.

Собственно вокально-хоровая работа начинается ориентировочно в 3 классе, в зависимости от уровня способностей класса. На занятиях по хору используется «пентатонное сольфеджио», пение по ручным знакам, помогающим уловить направление движения мелодии. Кроме того, дети в это возрасте успешно осваивают пение по ручным знакам, которые заменяют нотную запись.

Третий этап связан с развитием собственно вокальных навыков и музыкальных способностей учащихся. Важно заниматься этим именно в начальных классах, так как в этом возрасте дети достаточно отзывчивы эмоционально и их способности могут быть усовершенствованы. На третьем этапе учитель стремится соблюдать разумный баланс между тем, чтобы создать качественную исполнительскую интерпретацию, которая будет слушаться на сцене, и тем, что дети могут снова потерять мотивацию к исполнительству. Для эффективного хорового обучения важно поддерживать интерес к пению, что можно осуществить при помощи таких методов, как:

| № | Метод | Характеристика |
|---|---|---|
| 1. | Мультимедиа | Использовать для демонстрации на уроке средствами мультимедиа фрагменты выступлений ведущих хоров, фрагменты кинофильмов с яркой хоровой музыкой, фрагменты фильмов об истории китайского хорового исполнительства. |
| 2. | Информационные технологии | Игровые программы для отработки навыка чтения с листа, ритмические партитуры онлайн, поиск информации на заданную тему о композиторе, произведении, кинофильме где звучит песня. |
| 3. | Ритм в движении | Элементы ритмики приветствуются на уроке и прекрасно воспринимаются детьми. Задания служат для закрепления ритмических навыков и развития ритмического слуха. |
| 4. | Конкурс | Внутри класса организуются мини – конкурсы, в которых каждый может принять участие и получить признание. |

| | | |
|---|---|---|
| | | Конкурсы обязательно используют групповые формы работы, это очень важно для хорового исполнительства. |
| 5. | Театрализация | Элементы театральной деятельности на уроке способствуют лучшему раскрытию творческого потенциала, созданию открытой атмосферы урока, а также формируют важные навыки для сценической деятельности. |

Работа с хоровыми исполнителями в начальной школе предполагает также получение представление об азах профессиональной работы в хоре. К ним относится хоровой строй и ансамбль, работа с которыми строится согласно возрасту. С первых шагов представляется возможным обращать слуховое внимание учеников над выравниванием унисонов, сглаживанием регистров, построение вертикали. Legato и кантилена также должны занять свое место в формировании представлений учащихся о качественном звукоизвлечении. «Мягкая» attacca звука достигается через объяснение и показ педагога, и достаточно эффективно усваивается юными учениками. Именно такие приемы в своей методике преподавания хора закладывали основоположники современного китайского хорового дирижирования, такие как Су Ся, Ян Хун-Нянь, Шэн Сянь и другие.

В целом китайская система музыкальной педагогики исходит из идеи Конфуция о воспитательной роли музыки для гармонизации личности и общества. В современном мире эта идея сочетается с политической составляющей и стремлением сохранять национальную самобытность, передавать опыт последующим поколениям. Именно поэтому с первых шагов обучения хоровому исполнительству пение носит воспитательный характер. Акцент делается на дисциплине, внимании к дирижерскому жесту, слаженности хорового коллектива. Включение народной музыки и обработок усиливает потенциал хорового пения для приобщения школьников к культурным традициям Китая.

**Заключение**

Обучение хоровому исполнительству в начальной школе Китая имеет свои ярко выраженные особенности, которые кратко можно сформулировать следующим образом: отсутствие профессионализации, ориентация на разностороннее развитие детей. В этом его специфика в сравнении с тем, как построено обучению хоровому пению в России [9]. Учитель одновременно является дирижером, который разучивает с классом хоровую партитуру и творческим наставником, который поддерживает, вдохновляет, помогает раскрыть творческий потенциал.

Работа начинает от унисона, и после качественного его освоения хормейстер переходит к двухголосию. Аналогичным образом развивается и система дыхания, которое постепенно переходит к «цепному дыханию» (ляньхуань хуси), обеспечивающему слитность пения в хоре. Постоянно происходит работа над дикцией, артикуляцией, дыханием. Таким образом, пение в начальной школе не ограничивается разучиванием текста и музыкального сочинения. Оно является полноценным хоровым пением, в котором значимо и качество звука, и интонация, и выразительность пения.

Самые талантливые педагоги успешно реализуют на практике древний принцип «юнцин» - глубокого, образного, выразительного пения. Для достижения артистичного пения в хоровом коллективе на начальном этапе чаще используют эмоциональную составляющую, которая важна для детей этого возраста. Педагог рассказывает хористам о том, какой образ им предстоит раскрыть в пении. Обращаясь к их воображению, он описывает яркие, запоминающиеся картины, которые будят творческое воображение ребенка. Используя проверенные на практике методики китайской, европейской. Русской школы учитель формирует музыкальное восприятие ребенка и обеспечивает его

художественное развитие. Изучение данного опыта представляет значительный интерес для сравнительной педагогики и может обогатить практику музыкального образования в других странах.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Ван Ч., Чжан Ц. Музыкально-певческое воспитание детей в Китае: история и современность // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. 2022. № 6 (87). С. 52-57.
2. Ван Ч.Ч. Музыкально-певческое развитие детей в школах Китая // Педагогический научный журнал. 2024. Т. 7. № 1. С. 157-162.
3. Вэй Ю. Детский хор в начальной школе Китая: проблемы и пути их решения // Музыкальная культура и образование: Инновационные пути развития. Материалы VII международной научно-практической конференции. Под научной редакцией С.А. Томчук. Ярославль, 2022. С. 6-9.
4. Го М. Становление и современное состояние музыкального образования в Китае // Мир детства в современном образовательном пространстве. Сборник статей студентов, магистрантов, аспирантов. Редколлегия: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. Витебск, 2022. С. 325-327.
5. Дин Ли.В., Ли С., Рычкова М.А. Значение детского хорового искусства в музыкальной культуре Китая // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования. Сборник статей по материалам V Всероссийской конференции. Редактор-составитель М.А. Рычкова. 2019. С. 46-50.
6. Ду Х. Обучение пению в начальном учебном звене в КНР // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Редактор-составитель Н.И. Верба. Санкт-Петербург, 2019. С. 163-167.
7. Зихан Ч., Качарова Т.И. Эволюция музыкального образования в общеобразовательных учебных заведения Китая XX века (до начала культурной революции) // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики. Сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 4-х томах. Ответственные редакторы: Ю.В. Бовкунова, И.В. Шведова, О.Г. Ерёмина. Белгород, 2021. С. 416-424.
8. Ин Х., Тагариева И.Р. Организация вокально-хоровой деятельности в музыкальном образовании Китая // Молодежный вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. 2024. № 1. С. 75-80.
9. Козлов Н.И., Чэнь Я. К истории вопроса развития хорового искусства в школах России и Китая // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования. Сборник статей по материалам IX Всероссийской конференции. Санкт-Петербург, 2022. С. 99-105.
10. Ли Д. Вокальная подготовка учащихся школы на уроках музыки в Китае и России // Конкурс молодых ученых. Сборник статей III Международного научно-исследовательского конкурса. Пенза, 2020. С. 229-231.
11. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX – XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 40. С. 225-230.
12. Ло Я. Сравнение инновационных технологий в сфере профессионального музыкального образования в России и Китае // Казачество. 2024. № 75 (2). С. 128-136.
13. Лэй Ц. Историческая ретроспектива становления и развития жанра школьной песни в Китае // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов

XVIII Международной научно-практической конференции. Ред.-сост. Н.И. Верба, научн. редактор Р.Г. Шитикова. Санкт-Петербург, 2023. С. 174-183.
14. Лю Ц. Преимущества новой системы подготовки учителей музыки в учебных заведения КНР по специальности «музыкальное образование» // Искусство и культура. 2017. № 4 (28). С. 91-96.
15. Осеннева М.С., Чжао Н. Категория “Учебник по музыке”: теория и история развития в России и Китае // Приоритетные направления развития науки и образования. Пенза, 2018. С. 79-87.
16. Сунь М. Становление системы и современная подготовка дирижеров хоровых коллективов в Китае // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодежи. материалы VI Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых. Хабаровский государственный институт культуры. Хабаровск, 2021. С. 217-222.
17. Сюй К. Вклад Шэнь Синьгуна и Ли Шутуна в становление хорового искусства Китая: от «Школьных песен» к «Весенней прогулке» // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 79-88.
18. Сяо Ю. Дирижер хора как проводник национальный культурных традиций в школах Китая // Современное образование: опыт прошлого, взгляд в будущее. сборник статей XII Всероссийской методико-практической конференции. Петрозаводск, 2024. С. 38-43.
19. Тянь Фэнь Обучение хоровому пению в начальной школе с точки зрения эстетического воспитания. Циньтун. 2024. № 23. С.111-113.
20. Цзюань Х.И. Музыкальное образование в Китае конца XIX и начала XX века // Веснік Віцебскага дзяржаўнага універсітэта. 2009. № 4 (54). С. 112-119.
21. Чжэн Л. К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры Китая // Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы. Материалы международной научной конференции Седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. 2019. С. 136-145.
22. Яо В. Преимущества Китайской системы музыкального образования // Научное мнение. 2021. № 1-2. С. 96-100.

**Чжао Исюань**
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 1062184676@qq.com
**Ван Цзюньтин**
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 779355278@qq.com
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
А.П. Юдин
e-mail: udinap@yandex.ru

**Zhao Yixuan**
Postgraduate student of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
**Wang Junting**
Postgraduate student of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
Scientific advisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
A.P.Yudin

# ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ ФОРТЕПЬЯННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. Статья посвящена теоретико-методическим аспектам процесса развития образного мышления у китайских студентов-пианистов в процессе интерпретации произведений русской музыкальной классики. Рассматриваются принципы, лежащие в основе предложенной методики, такие как культурное посредничество, межсенсорная интеграция, гиперболизация выразительных средств и индивидуализация подхода. Особое внимание уделено поэтапному процессу формирования у студентов способности глубже осмысливать музыкальные произведения и адекватно выражать их художественные образы. В статье также приведены примеры из педагогической практики, демонстрирующие эффективность этих принципов в контексте межкультурного музыкального образования. Автор делится результатами апробации методики, которая продемонстрировала положительные изменения в интерпретационных навыках и эмоциональных реакциях у студентов.

Ключевые слова: образное мышление, китайские студенты, русская музыкальная классика, музыкальное восприятие, методика преподавания музыки.

# THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF DEVELOPING FIGURATIVE THINKING IN CHINESE PIANO STUDENTS DURING THE PROCESS OF MASTERING RUSSIAN PIANO MUSIC

Abstract. The article is dedicated to the methodology for the development of imagery thinking in Chinese piano students during the interpretation of Russian classical music. The principles underlying the proposed methodology are discussed, such as cultural mediation, multisensory integration, hyperbolization of expressive means, and individualization of the approach. Special attention is given to the step-by-step process of forming students' ability to deeper comprehend

musical works and adequately express their artistic images. The article also provides examples from pedagogical practice demonstrating the effectiveness of these principles in the context of intercultural music education. The author shares the results of the methodology's trial implementation, which showed positive changes in students' interpretive skills and emotional responses.

Keywords: imaginative thinking, Chinese students, Russian musical classics, musical perception, music teaching methodology.

Современное музыкальное образование требует не только усовершенствования технических навыков исполнения, но и способности глубоко осмысливать музыкальные произведения, воспринимая их как эмоционально насыщенные объекты. В обучении музыке особенно важным становится развитие образного мышления, которое помогает не просто следовать нотному тексту, а передавать суть произведения через яркие и выразительные образы.

В процессе обучения китайских студентов художественно полноценному исполнению произведений П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, М.П. Мусоргского и других русских композиторов, важной становится способность понимать и передавать культурный контекст, который оплодотворяет творчество названных выше композиторов. Поскольку русская музыкальная культура обладает не всегда и не полностью раскрытыми для китайских студентов особенностями, важно разработать методику, которая поможет преодолеть ментальный барьер в восприятии музыкальных образов.

Методика, описанная в этой статье, направлена на развитие образного мышления у студентов в процессе освоения русской классической музыки. Разработка методики опирается на несколько принципов, каждый из которых направлен на формирование образного мышления и развитие способности к интерпретации музыкального текста. Основные подходы этой методики — культурное посредничество, поэтапное освоение образа, межсенсорная интеграция, гиперболизация выразительных средств, обратная связь и рефлексия, а также индивидуализация — являются неотъемлемыми элементами в создании эффективной педагогической модели, способствующей глубокому и адекватному пониманию музыки русских композиторов.

Осмысление художественного образа невозможно без выхода за пределы звукового материала. Важной частью методики становится работа с ассоциативным рядом: русская живопись, литературные образы, исторический фон. В этой связи значимым является принцип межкультурного посредничества, в работе с китайскими студентами, для которых «культурный код» русской музыки требует расшифровки и адаптации. В.В. Медушевский утверждает: «Адекватное восприятие, это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры» [1, с.143]. Важно учитывать, что музыка не просто передает звуковые образы, но и несет в себе эмоциональный смысл, характерный для русской традиции. Как отмечал Б. В. Асафьев, «содержание не вливается в музыку, как вино в бокалы, а слито с интонацией как звукообразный смысл» [2, с.164].

Воссоздание художественного образа музыкального произведения является неотъемлемой частью предлагаемой методики. Студенты начинают с общего восприятия произведения, а затем постепенно переходят к анализу его деталей, которые в свою очередь существенно влияют на качество интерпретации. Такой подход способствует не простому воспроизведению нотного текста, но и глубокому проникновению в музыкальный образ. Как отмечал Г.Г. Нейгауз, необходимо «изучать фортепьянное произведение в деталях, разлагая сочинение на его составные части — гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное — например, мелодическую линию, “второстепенное” —

например, аккомпанемент...» [3, с.27].

Другим важным принципом данной методики является межсенсорная интеграция. Этот подход предполагает комплексное использование различных сенсорных каналов восприятия — слухового, зрительного и кинестетического, что позволяет студентам создавать более яркие и выразительные образы, помогая усилить когнитивную и эмоциональную вовлеченность. В практике обучения это проявляется, например, в сопоставлении частей цикла произведения М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» с картинами Гартмана, послужившими живописными прообразами «картинок» русского композитора. Внутренняя связь визуальных впечатлений, усиливает восприятие и эмоциональную выразительность каждой части цикла. Как отмечается в исследовании С. В. Пищальниковой, музыкальное восприятие и музыкальное мышление тесно связаны с активизацией различных сенсорных каналов, что усиливает эмоциональную выразительность исполнения [4].

Совмещение различных сенсорных каналов перекликается с теорией двойного кодирования Аллана Пайвио [5], согласно которой использование вербальных описаний и невербальных образов способствует более глубокому восприятию и интерпретации музыкальных произведений. Однако мы выходим за рамки этой теории, развивая теоретический подход к методу межсенсорной интеграции, который предполагает комплексное использование различных сенсорных каналов для создания ярких и выразительных образов в музыкальном восприятии.

Просмотр видеозаписей известных пианистов и исполнительский показ педагогом наиболее сложных элементов фактуры осваиваемых произведений поможет студентам почувствовать связь между звучанием того или иного пассажа и движениями рук пианиста, исполняющего этот эпизод. Перевод восприятия из сферы слышимого и видимого в плоскость играемого позволит создать кинестетическую модель, соответствующую художественному образу изучаемого произведения. Таким образом, реализуется принцип межсенсорной интеграции различных каналов восприятия: слухового, зрительного и кинестетического. Этот подход поддерживается идеями известного исследователя в области музыкальной педагогики Б. М. Голт, которая утверждает, что «межсенсорная интеграция способствует лучшему восприятию музыки, где слух, зрение и движение не только взаимодействуют, но и усиливают выразительность музыкальной интерпретации» [6]. Активизация различных сенсорных каналов способствует более глубокому восприятию музыки, что отмечается и в работах С. Л. Рубинштейна [7].

На некоторых этапах реализации данной методики применяется сознательное преувеличение выразительных характеристик — темпа, динамики и штрихов. Этот подход позволяет обучающимся ярче почувствовать границы «дозволенного» и осознанно выбрать средства выразительности, соответствующие образу. Гиперболизация способствует не только углублению эмоциональной выразительности, но и расширению интерпретационных возможностей студента в целом.

Еще одним важным элементом методики является принцип обратной связи и рефлексии. Он предполагает вовлечение учащихся в процесс анализа своей работы, обсуждения собственной интерпретации, а также сравнительного анализа с интерпретациями других исполнителей для выявления различий в творческих подходах и технике исполнения. Это развивает их способность к самонаблюдению (рефлексии) и саморегуляции, что подчеркивает Т. А. Колышева, утверждая, что «рефлексия позволяет учащимся задумываться над тем, как они могут улучшить свою игру не только с технической, но и с художественной стороны» [8, с.46]. Результат рефлексии помогает студентам не только осознавать свои просчеты в области интерпретации, но и находить более адекватные средства творческого самовыражения.

Следующий компонент методики — индивидуализация. Методика гибко адаптируется под уровень подготовки и индивидуальные особенности учащегося. Важно учитывать не только степень пианистической подготовки, но и культурное развитие ученика, его темперамент и особенности восприятия. Это особенно актуально для китайских студентов, поскольку индивидуализированный подход позволяет компенсировать ментальные различия представителей разных цивилизационных традиций и развивать уникальные интерпретационные способности каждого ученика. Как отмечает в своих исследованиях Ли Цзин, «сравнительное исследование фортепианных школ показывает значимость индивидуализированного подхода, учитывающего культурные особенности студентов, что способствует более успешному освоению музыкальных произведений» [9, с.12].

Каждый из предложенных подходов — от культурного посредничества до индивидуализации — интегрирован в процесс обучения и апробирован в рамках экспериментальных уроков. Так, принцип межсенсорной интеграции направлен на активизацию различных каналов восприятия: слухового, зрительного и кинестетического. Это способствует более глубокому и многогранному восприятию музыкальных произведений. В процессе обучения данный подход активно осваивался, так как он помогает учащимся развивать синестетическое восприятие музыки, соединяя звуковые и визуальные образы, а также физические ощущения, возникающие при игре на инструменте.

Например, при работе с произведениями П. И. Чайковского, в частности, с его «Временами года», педагог создавал визуальные ассоциации, связывая каждое произведение с определенным природным пейзажем. В частности, при исполнении пьесы «Ноябрь» важно направить студента на правильное понимание данного произведения, путем вовлечения его в художественные образы зимнего пейзажа, изображённого в живописных произведениях. Преподаватель использовал иллюстрации и видеоматериалы, которые демонстрировали зимние картины русской живописи, что усиливало восприятие музыки благодаря синтезу слуховых и зрительных образов. Это помогло студентам глубже понять эмоциональное содержание произведения и более ярко передать его в своем исполнении.

Просмотр видеозаписей и исполнение педагогом наиболее сложных элементов фактуры осваиваемых произведений поможет студентам почувствовать связь между звучанием того или иного пассажа и движениями рук пианиста, исполняющего этот эпизод. «Перевод» восприятия из сферы слышимого и видимого в плоскость «играемого» позволяет создать «кинестетическую модель», соответствующую художественному образу осваиваемого произведения. Таким образом, реализуется принцип межсенсорной интеграции различных каналов восприятия: слухового, зрительного и кинестетического.

Метод культурного посредничества включал в себя обсуждение истории создания изучаемых произведений. Преподаватели использовали историко-эстетические эссе, в которых излагалась не только биография композитора, но и события, которые влияли на его творчество. Например, при работе с произведениями Чайковского и Рахманинова преподаватели знакомили учеников с историческими фактами о жизни России того времени, о связи музыки с народными традициями и философскими течениями. Этот подход позволял студентам не только адекватно исполнить музыкальный текст произведения, но и вникнуть в его смысл и эмоциональный строй.

Также использовались ассоциации с живописью, когда преподаватель показывал студентам картины русских художников, отражающие сюжеты, близкие по настроению к звуковым образам осваиваемых произведений. Это углубляло восприятие и давало возможность почувствовать дух эпохи.

Метод поэтапного освоения образа реализовался в процессе постепенного вовлечения студентов в более глубокое понимание художественного содержания музыкальных

произведений. Данный метод предусматривает логическую последовательность, начиная с общего представления о произведении — к деталям, а затем — от обобщённого восприятия к осмысленной интерпретации. Этот подход помогает учащимся не только понять основной смысл произведения, но и развивает способность к творческой интерпретации.

На каждом этапе акцент делался на определённых аспектах восприятия и исполнительской проработки: от анализа культурно-исторического контекста произведения — к визуализации музыкальных образов, активации ассоциативного мышления, эмоциональной рефлексии и, в конечном итоге, к воплощению художественного замысла через интерпретацию. Подобная структура не только формирует у студентов целостное понимание музыкального произведения, но и развивает их образное мышление, эмоциональную отзывчивость, а также способствует формированию индивидуального исполнительского стиля.

Один из приемов, активно используемых на уроках, — это метод прослушивания аудиозаписи изучаемого произведения целиком в исполнении разных пианистов. Например, при работе над фортепианными прелюдиями С. В. Рахманинова студенты начинали с прослушивания их различных интерпретаций, что позволяло им сравнить исполнения разных пианистов и найти собственное интерпретационное решение на основе сравнения прослушанных вариантов исполнения. Затем преподаватель переходил к структурному анализу, в ходе которого студенты изучают основные исполнительские средства выразительности, такие как темп, акценты, динамические контрасты. После этого начинается детализированный разбор каждого эпизода произведения, включая анализ его образного содержания и возможных способов интерпретации.

Преподаватель также использовал метод визуальных ассоциаций, прося студентов представить себе образы, связанные с музыкой: например, при исполнении лирических частей пьесы студенты ассоциировали музыку с живописными пейзажами или литературными сюжетами, что помогало им осознать эмоциональную глубину произведения. Этот подход оказывает существенное влияние на развитие художественного восприятия и интерпретации.

Аналогичный подход был применен и при работе над фортепианными пьесами из цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки». Студенты, слушали произведение целиком, а затем переходили к детализированному анализу, таких выразительных средств, как динамика, агогика, темп и тембровые контрасты. Преподаватель использовал методы стимулирования активности и самостоятельности, поощряя студентов искать индивидуальный подход к интерпретации, что позволяло им более глубоко проникнуть в художественное содержание произведения и адекватно отразить его в собственном исполнении.

Принцип гиперболизации был реализован в обучении через сознательное преувеличение выразительных характеристик музыкальных произведений, таких как темп, динамика и штрихи. Этот метод направлен на яркое выражение «предельных» границ воплощения художественного образа и помогает студентам глубже прочувствовать эмоциональное содержание произведений.

Гиперболизация использовалась на примере освоения разнохарактерных произведений русских композиторов. Например, при исполнении пьесы П.И. Чайковского «Марш» из балета Щелкунчик студенты по заданию преподавателя применяли преувеличенные акценты и динамические контрасты, чтобы подчеркнуть различие элементов образного содержания этого произведения. Преподаватель предлагал учащимся не только преувеличить динамические контрасты, но и умышленно изменить темп, чтобы усилить эмоциональный заряд произведения, что в итоге позволило студентам сделать исполнение более ярким и выразительным.

Ещё один пример гиперболизации показал свою эффективность при работе над динамическими контрастами в фортепианном цикле М. П. Мусоргского «Картинки с выставки». Студенты сознательно преувеличивали динамические контрасты, придавая каждой картине гиперболическую выразительность. Например, при исполнении «Богатырских ворот» они значительно увеличивали громкость в кульминационных моментах, а затем делали резкое смягчение, что позволяло создать эффект напряжения и неожиданной разрядки. Этот метод развивает не только технику исполнения, но и способность к творческой интерпретации, делая её более яркой и эмоциональной.

Принцип гиперболизации помогает студентам научиться чувствовать предельные и даже отчасти «запредельные» динамические, тембровые и ритмические границы музыкального образа и контролировать на этой основе свои эмоциональные реакции, что способствует более зрелому и выразительному исполнению.

Принцип обратной связи, который также занял своё место в разработанной авторами методике, в не меньшей степени способствовал развитию образного мышления студентов-пианистов. После каждого исполнения студенты записывали свои выступления, а затем анализировали их, слушая и сравнивая с оригинальными записями выдающихся исполнителей. В процессе этого анализа студенты могли увидеть, какие выразительные средства они использовали эффективно, а какие нужно пересмотреть. Этот процесс способствовал развитию их критического восприятия различных интерпретационных моделей исполнения, в том числе, собственных, и повышению уровня осознанности интерпретации в результате этого анализа (самоанализа).

Также в учебный процесс были включены занятия по групповому обсуждению собственной интерпретации, когда студенты слушали исполнения друг друга и давали конструктивные отзывы. Этот метод обеспечивал обмен опытом, развивая не только индивидуальное восприятие, но и коллективную рефлексию, что важно для формирования творческой атмосферы в обучении.

Для более глубокой и полной рефлексии также использовались дневники, в которых студенты записывали свои мысли и чувства по поводу исполняемых произведений, что позволило им осознавать свои эмоциональные реакции на музыку и их влияние на интерпретацию. Этот процесс помог им выработать способность к саморегуляции, повысить концентрацию самоанализа и развить более зрелое и многослойное исполнение.

Принцип индивидуализации был важнейшей составляющей методики, направленной на адаптацию образовательного процесса к личностным особенностям каждого студента. На практике он проявлялся через варьирование заданий в зависимости от уровня и интересов каждого студента. Например, при работе с более сложными произведениями, такими как "Прелюдии" С. В. Рахманинова, студенты могли сосредоточиться на тех частях пьесы, которые им наиболее сложны, и получать детализированные рекомендации по техническому исполнению и их адекватной интерпретации в соответствии со своими способностями и исполнительскими возможностями. Данный подход позволял каждому студенту работать в своем собственном темпе и фокусироваться на улучшении тех аспектов исполнения, которые требовали дополнительного внимания. Индивидуализация заданий обеспечивала персонализированный алгоритм работы в зависимости от возможностей и потребностей конкретного обучающегося.

Кроме того, учитывались индивидуальные музыкальные предпочтения студентов, что способствовало более глубокому осознанию музыки и развитию творческих способностей. Студенты выбирали произведения, которые им наиболее близки и интересны, что позволяло ярче проявить свои способности в процессе исполнения. Например, студенты, предпочитающие лирические произведения, могли работать с более мелодичными произведениями из цикла «Времена года» П.И. Чайковского, а более темпераментные

студенты — с динамичными пьесами, такими, например, как «Танец рыцарей» С. Прокофьева. Для каждого студента преподаватель подбирал произведения, соответствующие его способностям и интересам, что обеспечивало высокий уровень мотивации и результативности обучения.

Таким образом, предложенная методика, состоящая из ряда взаимосвязанных элементов — от культурного посредничества до индивидуализации — вносит свою позитивную роль в процесс формирования образного мышления у студентов-пианистов. Она помогает не только повысить технические навыки, но и развить способность глубже воспринимать содержание исполняемой музыки. В совокупности эти подходы создают целостную педагогическую модель, способную обеспечить высокий уровень как исполнительской техники, так и художественной интерпретации. Реализация этих подходов показала их эффективность в создании гармоничного и всестороннего развития художественно-образного мышления обучающихся.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Медушевский В.В. О содержании понятия “адекватностое восприятие”// Восприятие музыки: Сб. Статей/ ред. Сост. В.Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. С. 141-155
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 / Акад. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов); [Ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой]. - Ленинград: Музгиз. [Ленингр. отд-ние], 1963. - 378 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. -М.: Музыка, 1988. - 240 с.
4. Пищальникова С. В. Образное мышление и его роль в музыкальной педагогике // Психология музыкального восприятия. - М., 2020.
5. Пайвио А. Теория двойного кодирования и обучение. Москва: Ломоносовъ, 2011. - Режим доступа: https://nschwartz.yourweb.csuchico.edu/Clark%20%26%20Paivio.pdf (дата обращения: 25.10.2025).
6. Gault, B. M. «Music Learning through All the Channels: Combining Aural, Visual, and Kinesthetic Strategies to Develop Musical Understanding». General Music Today, Vol. 19, No. 1, Fall 2005, Pp. 7-9.
7. Рубинштейн С. А. Основы общей психологии. - М.: Высшая школа, 2007.
8. Колышева Т. А., Пецина И. А. Рефлексивные технологии в формировании творческих компетенций будущего педагога-музыканта // Музыкальное искусство и образование. 2016. №2 (14). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/refleksivnye-tehnologii-v-formirovanii-tvorcheskih-kompetentsiy-buduschego-pedagoga-muzykanta (дата обращения: 09.01.2026).
9. Ли Цзин. Сравнительное исследование преподавания в русской и китайской фортепианной школе // Transactions on Comparative Education. - 2022.

**Го Бинжу**
аспирант факультет музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 740469651@qq.com

**Guo Bingru**
postgraduate student at the Faculty of Musical Arts
Moscow Pedagogical State University

# ИНТЕГРАЦИЯ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье рассматриваются современные тенденции развития системы фортепианного образования Китая с акцентом на сочетании традиционных культурных основ и инновационных подходов. Выявлены ключевые направления трансформации педагогической методологии и содержания обучения в контексте новых образовательных концепций. Описываются процессы внедрения цифровых и интеллектуальных технологий в практику фортепианного обучения, позволяющие персонализировать и повысить эффективность подготовки пианистов. Умеренное по объему, но обоснованное внимание уделено роли китайских музыкальных традиций и культурного наследия в образовательном процессе: показано, как интеграция национальных элементов обогащает художественно-эстетическое воспитание и способствует формированию у студентов культурной идентичности. На основе анализа современных китайских исследований делается вывод о необходимости гармоничного сочетания новаторства и традиций для повышения качества фортепианного образования, подготовки всесторонне развитых музыкантов, отвечающих требованиям времени, и одновременно продолжения превосходных музыкально-культурных традиций.

Ключевые слова: китайское фортепианное образование; традиции; инновации; цифровые технологии; культурное наследие; методика обучения

# INTEGRATION OF TRADITION AND INNOVATION IN CHINESE PIANO EDUCATION

Abstract. This article examines the current development trends in China's piano education system, focusing on the combination of traditional cultural foundations and innovative approaches. Key directions of transformation in pedagogical methodology and content of instruction, within the context of new educational concepts, are identified. The processes of integrating digital and intelligent technologies into piano teaching practice are described, allowing for the personalization and increased efficiency of pianist training. Moderate in volume but substantiated attention is paid to the role of Chinese musical traditions and cultural heritage in the educational process: it is shown how the integration of national elements enriches artistic and aesthetic education and contributes to the formation of students' cultural identity. Based on an analysis of contemporary Chinese research, the conclusion is drawn that a harmonious combination of innovation and tradition is necessary to enhance the quality of piano education, prepare well-rounded musicians who meet the demands of the time, and simultaneously continue excellent musical and cultural traditions.

Keywords: Chinese piano education; tradition; innovation; digital technologies; cultural heritage; teaching methodolo.

**Введение**

В условиях стремительного технологического прогресса и изменяющихся эстетических запросов общества фортепианное образование в Китае переживает глубокую трансформацию. Традиционная модель обучения пересматривается и обогащается новыми идеями и технологиями, происходит всестороннее обновление – от педагогической концепции и методики до целей подготовки кадров и форм взаимодействия с индустрией. Одновременно глобализация культуры ставит перед педагогами задачу сохранения и развития уникального национального музыкального наследия. Китайское фортепианное образование рассматривается не только как средство передачи богатых традиций, но и как важный путь укрепления культурной самобытности и разнообразия на фоне всемирной “культурной пиршеств”. Будучи ключевой составляющей музыкального воспитания, фортепианная подготовка служит не только развитию исполнительских навыков, но и каналом художественного воспитания и распространения культуры. Через обучение игре на фортепиано студенты приобщаются к музыке разных народов, совершенствуют эстетический вкус, глубже осознают ценность родной культуры и участвуют в ее творческом продолжении. Таким образом, перед современной системой музыкального образования Китая остро встает задача интеграции новаторских подходов с богатым культурным наследием. Настоящая работа освещает три ключевых аспекта этой проблемы: 1) современную трансформацию образовательных подходов и методологии в китайском фортепианном образовании; 2) интеграцию цифровых и интеллектуальных технологий в процесс обучения игре на фортепиано; 3) роль китайских традиций и культурного наследия в преподавании фортепиано.

**Современная трансформация подходов и методологии фортепианного образования**

Смена образовательной концепции. В китайском фортепианном образовании последних лет происходит заметный сдвиг от узкотехнической парадигмы к развитию всесторонних музыкальных способностей учащихся. Если ранее упор делался преимущественно на отработку исполнительской техники и достижение результатов на экзаменах и конкурсах, то теперь образовательная идеология ориентируется на комплексное формирование музыкальной культуры и творческого потенциала студента. Современная методология подчеркивает, что обучение игре на фортепиано – это больше не механическое упражнение в технике и разучивание пьес, а погружение в художественное содержание музыки, развитие музыкального мышления, эмоциональной отзывчивости и эстетического вкуса учащихся. Преподаватели внедряют в повседневные уроки элементы музыкальной истории, теории и анализа произведений, чтобы научить студентов глубже понимать стилевые особенности и контекст создаваемых произведений. Например, при разборе классических сонат подробно обсуждается эпоха и творчество композиторов – Гайдна, Моцарта, Бетховена, – что помогает учащимся осознать структурную строгость и дух времени этих произведений. Такой переход от узкой техники к интеграции знаний позволяет студентам вырасти из просто исполнителей в носителей и творцов музыкальной культуры, значительно повышая уровень их музыкальной эрудиции.

Разнообразие методов обучения и индивидуализация. Переосмысление целей обучения сопровождается обновлением педагогических методов. Современное фортепианное образование Китая все более опирается на принципы индивидуализации и многообразия форм обучения. Благодаря достижениям педагогической науки и технологий стало возможным гибко адаптировать процесс под каждого ученика. Принцип «因材施教» – обучение в соответствии с индивидуальными особенностями – реализуется через использование данных об успехах учащихся и их стилях учения для персонализированного планирования занятий. Специальные интеллектуальные системы могут собирать и

анализировать информацию об игре студента – точности ритма, использовании аппликатуры, выразительности – и на этой основе рекомендовать оптимальные упражнения, репертуар и даже цифровые обучающие ресурсы, максимально соответствующие его уровню и стилю усвоения. Одновременно традиционная модель единственных индивидуальных уроков дополняется разнообразными формами занятий, которые получают всё большее распространение. Помимо классических индивидуальных уроков, активно практикуются групповые занятия, мастер-классы, творческие семинары (workshops) и другие форматы коллективного музицирования. Групповые занятия создают среду для общения и совместного обучения, где студенты, наблюдая друг за другом, учатся как на чужих удачных находках, так и на ошибках, и мотивируются к развитию в атмосфере здоровой конкуренции. Мастер-классы с участием известных пианистов и педагогов дают учащимся возможность получить ценные советы от ведущих отечественных и зарубежных исполнителей, расширяя их профессиональный кругозор и устанавливая высокую планку исполнительских стандартов. Творческие музыкальные семинары по импровизации, аранжировке или сочинению стимулируют креативное мышление и воображение студентов, побуждая их выйти за рамки строгого следования нотному тексту. Так, устраивая конкурсы фортепианной импровизации на заданную тему, педагоги поощряют учеников смело искать новые формы музыкального самовыражения, преодолевая шаблоны традиционного исполнения. В целом, отход от жёстко регламентированной схемы занятий к многообразию методов помогает развивать у обучающихся самостоятельность, сотрудничество и творческую инициативу.

Расширение репертуара и творческое развитие. Модернизация обучения затрагивает и содержание фортепианного репертуара. Если в прошлом обучение ограничивалось в основном западноевропейской классикой, то ныне педагогическое сообщество осознаёт ценность включения в программу произведений разных жанров, эпох и культур. В учебных планах многих китайских вузов появились не только классические, но и современные академические пьесы, джазовые стандарты, популярная музыка, а также переложения народных мелодий. Такой широкий выбор репертуара позволяет расширить музыкальный кругозор студентов и вооружает их разнообразными выразительными средствами. Особое внимание уделяется развитию импровизационных навыков, которые ранее практически не входили в традиционную программу классического пианиста. Под влиянием современных тенденций, например, джазового образования, умение свободно импровизировать признано важной частью профессиональной подготовки. Поэтому во многих учебных заведениях вводятся занятия по фортепианной импровизации, акцентируется соединение владения нотным текстом с умением спонтанно творить музыку на основе гармонических и мелодических схем. Эти изменения служат развитию у студентов независимого музыкального мышления и индивидуального стиля исполнения. Одновременно меняются и взаимоотношения педагога и ученика: вместо строгой вертикальной модели «учитель – авторитет, ученик – пассивный исполнитель» утверждается партнерский подход. Преподаватель теперь выступает не только носителем знаний, но и наставником, внимательным к личным интересам, эмоциям и творческим проявлениям ученика. Такой более равноправный и доверительный стиль общения в классе способствует раскрытию у студентов собственного художественного голоса и снятию психологического напряжения, часто сопутствовавшего старой школе с её жёсткой дисциплиной.

Преодоление прежних проблем. Новые подходы возникли во многом как ответ на выявленные недостатки традиционной системы обучения. Ряд исследований отмечает, что ориентированность исключительно на техническое совершенство и следование канону в прошлые десятилетия приводили к ряду негативных явлений. Во-первых, у многих учеников наблюдалась «спешка результатов»: стремление быстро освоить сложные пьесы

для отчётов и конкурсов в ущерб фундаментальной технической базе и глубокому пониманию музыки. Родители и коммерческие учебные центры, гонясь за успехами, нередко форсировали обучение, что вызывало у студентов стресс и поверхностное отношение к музыкальному содержанию произведений. Во-вторых, фиксированность на экзаменационных требованиях часто ограничивала музыкальное развитие рамками «поверхностного обучения», когда важнее было выучить нотный текст и соблюсти формальные критерии, нежели проникнуть в художественный образ и историко-культурный контекст пьесы. Без должного внимания к гуманитарной стороне искусства формировались узкие специалисты, умеющие быстро бегать по клавишам, но не всегда способные осмысленно интерпретировать произведение и передать его глубинные эмоции слушателю. В-третьих, традиционная методика, основанная на подражании авторитетному образцу и жёсткой дисциплине, нередко подавляла у одарённых студентов смелость к эксперименту. Подавляя собственную инициативу и строго следуя указаниям учителя, ученик превращался в «машину без чувств», механически воспроизводящую текст без творческого осмысления. Осознание этих проблем стимулировало китайских педагогов к поиску новых решений. Текущая реформа фортепианного образования направлена на то, чтобы избавиться от узости и шаблонности прежних подходов, сделав обучение одновременно глубоким по содержанию и гибким по форме. Так, в программах подготовки пианистов все больше внимания уделяется гуманитарной составляющей – изучению связи музыки с историей, литературой, философией, другими видами искусств. Это расширяет кругозор учащихся и воспитывает в них понимание музыки как части культуры, а не только технической дисциплины. Кроме того, все громче звучит призыв соединять «две культуры» – западную музыкальную традицию и родную китайскую, о чём подробнее говорится в разделе о роли культурного наследия. В результате предпринимаемых мер современное фортепианное образование в Китае вступает в новую фазу развития, которая характеризуется синтезом академической фундаментальности, творческой свободы и культурной осознанности. По меткому выражению одного из авторов, сегодня китайское фортепианное образование находится на ключевом этапе преобразований, где обновление педагогических идей, инновации методов, использование технологий и тесная связь с художественной индустрией совместно выводят его на новый уровень. Эти преобразования закладывают прочную основу для подготовки высококвалифицированных пианистов, отвечающих требованиям эпохи, и одновременно создают условия для дальнейшего процветания музыкальной культуры.

**Интеграция цифровых и интеллектуальных технологий в обучение игре на фортепиано**

Стремительная цифровизация проникла сегодня во все сферы – от экономики до культуры – и существенно влияет на образовательную отрасль. Использование цифровых технологий для повышения качества обучения стало общепринятым трендом, и фортепианное образование не является исключением. Китайские педагоги-пианисты активно осваивают новые цифровые инструменты, чтобы сделать обучение более эффективным и гибким. Внедрение информационных технологий происходит по нескольким направлениям: создание онлайн-ресурсов и электронных курсов, оснащение классов интеллектуальным оборудованием, развитие цифровых навыков у преподавателей и модернизация системы контроля успеваемости.

Онлайн-курсы и цифровые ресурсы. В последние годы в университетских программах Китая появилась возможность цифрового дублирования учебных курсов. Многие вузы включают онлайн-обучение в планы подготовки пианистов: студентам рекомендуют лучшие интернет-курсы (MOOC) и открытые лекции, доступные на образовательных платформах, для самостоятельного изучения теории и развития навыков в

удобное время. Создаются специализированные студии для записи видеоуроков, где ведущие педагоги готовят учебные материалы по фортепиано – с многокамерным показом и детальным пояснением техник – которые затем размещаются в свободном доступе для всех учащихся данного учреждения. Это позволяет сформировать электронные банки ресурсов, общие для всего факультета или даже нескольких вузов, где собираются видеоуроки, ноты, методические рекомендации и записи исполнений. Согласно сообщениям исследователей, такие музыкальные «ресурсные библиотеки» наполняются материалами разных жанров и уровней сложности, включая классические произведения, национальную музыку, современную эстраду, что существенно обогащает содержательную сторону обучения. Преподаватели могут комбинировать мультимедийные материалы с традиционными учебниками, делая подачу знаний более наглядной и привлекательной для поколения цифровых студентов. Кроме того, использование интернет-ресурсов даёт возможность каждому ученику расширять круг прослушиваемой музыки, что развивает его музыкальный вкус и мотивирует к самостоятельным занятиям. Важной инновацией стало создание интерактивных онлайн-платформ – своеобразных виртуальных классов или сообществ, где могут общаться преподаватели, студенты и даже родители. С помощью таких платформ обеспечивается постоянная обратная связь и поддержка: учащиеся могут делиться записями своего исполнения, обсуждать трудности, получать комментарии не только от педагога, но и от сверстников. По мнению специалистов, подобный формат повышает вовлечённость обучающихся и превращает изучение музыки в более социальный и мотивирующий процесс, что особенно важно в цифровую эпоху.

Интеллектуальные инструменты в классе. Цифровая революция отразилась и на традиционном аудиторном занятии по фортепиано. Появление «умных» музыкальных инструментов и программ существенно расширяет дидактические возможности преподавателя. Так, в Китае начали применяться специальные электронные пианино с обучающим программным обеспечением, способные в режиме реального времени анализировать игру студента. Такое пианино автоматически фиксирует неточности интонации, ритма, аппликатуры и сразу предоставляет обратную связь обучающемуся. Функция записи и воспроизведения позволяет ученику прослушать свое исполнение и сравнить его с эталонным или с игрой разных мастеров, что развивает самокритичный слух и стилистическое чутьё. Преподаватели также внедряют в уроки музыкальные программные приложения – например, редакторы нот и аудио (Sibelius, Cubase и др.) – для наглядного разбора структуры произведения, гармонии, фактуры. Отображение пьесы в графическом виде на экране способствует лучшему пониманию формы, тональной схемы, распределения голосов и других элементов музыкальной ткани. Это особенно полезно при разборе сложных сочинений: студенты визуально видят архитектуру произведения, что облегчает запоминание и интерпретацию. Кроме того, педагог с помощью аудиозаписей из интернета может демонстрировать разные интерпретации одной пьесы, в том числе в различных аранжировках и уровнях сложности, и тут же обсуждать их в классе. Такой подход не только разрушает ограниченность традиционного обучения (когда ученик слышит лишь исполнение своего педагога), но и поощряет учащегося к поиску собственного прочтения музыки. В арсенале современных китайских преподавателей появляются и элементы виртуальной реальности (VR): экспериментально используются VR-технологии для создания эффекта «присутствия» на сцене во время учебных выступлений, что помогает студентам преодолевать стресс и отрабатывать навыки концертного исполнительства в условно-реальных ситуациях. Также сообщается об использовании систем искусственного интеллекта (AI) для анализа игры: например, запись исполнения студента может быть пропущена через AI-программу, которая мгновенно выдаст подробный анализ – где допущены ошибки, просадки в темпе, неточности ритма.

По результатам такого анализа педагог получает объективные данные и может более прицельно работать над слабыми местами ученика, экономя время на уроке. В целом, цифровые инструменты позволяют повысить точность и наглядность обучения, делают процесс более интерактивным, а также вносят элемент новизны, который положительно сказывается на мотивации студентов.

Цифровая грамотность педагогов и новая система оценки. Для успешной цифровой трансформации недостаточно оснастить классы техникой – важна готовность самих преподавателей использовать её эффективно. Китайские вузы предпринимают шаги по повышению цифровой компетентности преподавательского состава. Организуются курсы и семинары, где педагогов обучают работе с музыкальными программами, средствами онлайн-обучения, делятся передовыми методиками цифровой дидактики. Приглашаются эксперты в области цифрового музыкального образования для проведения мастер-классов и совместного анализа учебных занятий с использованием техники, после чего даются рекомендации по улучшению преподавательских навыков в новой среде. Кроме того, сами преподаватели обмениваются опытом на регулярных круглых столах, обсуждая успешные кейсы внедрения ИКТ (информационно-коммуникационных технологий) в учебный процесс. Такая система непрерывного обучения и взаимопомощи позволяет постепенно выравнивать уровень цифровой грамотности в коллективе и внедрять инновации более широко. Важным компонентом цифровой эволюции стало и изменение системы контроля знаний и успеваемости. Предлагается переходить к электронным портфолио студентов, в которых фиксируются все аспекты их продвижения: успехи на уроках, записи исполнений, участие в онлайн-активностях. При помощи специальных аналитических программ эти данные обрабатываются, что дает возможность проводить динамическую оценку – отслеживать в режиме реального времени прогресс каждого учащегося, выявлять как индивидуальные проблемы, так и типичные затруднения у многих студентов. На основании такой аналитики педагоги могут оперативно корректировать свои методы и программы. Показательно, что понятие «цифровая компетентность» теперь вводится и в критерии оценки работы самих преподавателей. В некоторых вузах Китая при аттестации педагога анализируется, насколько эффективно он использует цифровые ресурсы и технологии в учебном процессе, собирается обратная связь от студентов по этому вопросу. С помощью больших данных создаются своего рода «точные портреты» педагогов, отражающие их сильные и слабые стороны в области цифрового преподавания, на основе чего руководство планирует адресное повышение квалификации. Всё это призвано обеспечить целенаправленное развитие кадрового потенциала и максимальную эффективность внедрения технологий.

Интеграция цифровых и интеллектуальных технологий уже приносит ощутимые результаты в китайском фортепианном образовании. Она позволяет преодолеть ограничения традиционного обучения, сделав его более персонализированным, интерактивным и непрерывным. Студенты получают доступ к неограниченному объёму материалов и могут учиться в удобном темпе, а преподаватели – более точно отслеживать и направлять прогресс каждого ученика. Особенно ценной оказалась цифровая поддержка в период пандемийных ограничений, когда онлайн-платформы обеспечили непрерывность занятий и связь “учитель–ученик” независимо от расстояний. Однако китайские специалисты отмечают, что цифровизация – не самоцель, а средство повышения качества и доступности обучения. В центре внимания по-прежнему остаётся развитие творческих способностей и музыкальной культуры личности. Поэтому параллельно с техническими новшествами усилия педагогов направлены на сохранение гуманитарной и культурной составляющих образования, о чём говорится в следующем разделе.

**Роль китайских традиций и культурного наследия в преподавании фортепиано**

Китай обладает богатейшим музыкальным наследием, и интеграция национальных традиций в систему фортепианного образования рассматривается как стратегически важное направление. В последние годы в Китае усилилось осознание того, что обучение игре на фортепиано должно не только опираться на западную фортепианную школу, но и черпать вдохновение в родной музыкальной культуре. Такой подход позволяет, с одной стороны, обогатить художественный кругозор студентов и привить им уважение к своим корням, а с другой – сформировать уникальный китайский стиль фортепианного искусства, вплетённый в мировую музыкальную канву.

Укрепление культурной идентичности через музыку. Включение элементов традиционной китайской культуры в процесс обучения фортепиано способствует воспитанию у студентов чувства национальной принадлежности и гордости за своё искусство. Китайская музыкальная эстетика во многом опирается на пентатонику – пятизвук, лежащий в основе народной музыки (звукоряд «гун-шан-цзяо-чжи-юй»). Этот ладовой строй отличается от западной мажорно-минорной системы: китайская пентатоника воплощает идеалы гармонии человека с природой, подчёркивает выразительность намёка и тонкость настроения, тогда как в западной музыке звукоряд даже при схожести звуковых последовательностей служит иным эстетическим целям, ориентированным на функциональную гармонию и напряжение разрешений. Столкновение этих двух музыкальных миров в истории Китая привело к уникальному синтезу. В процессе обучения студенты знакомятся с тем, как китайские композиторы вплетают национальные интонации и образы в ткань фортепианных пьес. Типичный пример – использование народных мелодий на основе пятизвука. Разучивая такие произведения, как фортепианная фантазия «Цайюнь чжуй юэ» («Гонящие облака преследуют луну», переложение знаменитой кантонской мелодии), учащиеся погружаются в поэтику традиционной музыки, её образные картины и эмоциональный строй. Играя эту пьесу, передающую тихую красоту лунной ночи над родными пейзажами, студент не только оттачивает своё мастерство, но и проникается чувством сопричастности к великой культуре своего народа. Многие отмечают, что когда ученики учатся чисто интонировать и выразительно играть характерные китайские мелодии, у них возникает особая эмоциональная связь с родной культурой – ощущение гордости и уважения к её глубине. Другой важный аспект – это передача через музыку национального духа и исторической памяти. Так, освоение знаменитого «Жёлтого Реквиема» (фортепианного концерта «Жёлтая река», созданного по мотивам кантаты Се Синхая о борьбе китайского народа) знакомит молодых музыкантов с героическим образом, олицетворяющим стойкость и волю нации. Исполняя фрагменты этого концерта, студенты через музыку переживают эпопею сопротивления, ощущают величие духа предков, что не только обогащает их эмоционально, но и укрепляет чувство сопричастности к истории своего народа. Исследования показывают, что подобный опыт музицирования значительно углубляет культурную идентичность учащихся: они начинают гордиться отечественными музыкальными достижениями, осознают ценность своих корней и получают мотивацию продолжать и развивать национальные традиции в своей творческой деятельности.

Интеграция традиционного репертуара и знаний. Практические шаги по интеграции культурного наследия в фортепианное образование Китая выражаются прежде всего в обогащении учебных программ национальным содержанием. В последние годы многие образовательные учреждения пересматривают репертуар и учебные планы, стремясь добавить в них больше китайского материала. В фортепианных отделениях вузов вводятся специальные курсы, посвящённые национальной музыке, например, «История китайской музыки», «Основы китайской музыкальной теории», «Анализ и исполнение китайских фортепианных произведений». Студенты систематически изучают традиционные лады, ритмы, жанры, знакомятся с классическими произведениями китайских композиторов, что

даёт им крепкую теоретическую базу для осмысления национальной музыкальной эстетики. В рамках основных занятий по фортепиано педагоги стали уделять больше внимания разбору произведений китайских авторов. Если раньше в программе преобладали сонаты, этюды и прелюдии европейских композиторов, то теперь почти обязательно включаются пьесы с ярко выраженным национальным колоритом. Это могут быть переложения народных песен, пьесы на темы Пекинской оперы, сочинения китайских классиков XX века, таких как Дин Шаньдэ, Хэ Лютин и др.. К примеру, студентам предлагают выучить пьесу «Эрцюань инюэ» («Лунная отрада у истока», фортепианная обработка знаменитой мелодии для эрху), где фортепианные приемы имитируют звучание традиционного инструмента эрху, включая характерные интонационные украшения. Разбирая такие детали, учащиеся учатся слышать в фортепианном звуке интонации национальных инструментов, что развивает их слух и технику в новом направлении. Параллельно обогащаются учебные материалы и пособия: китайские педагоги и авторы учебников включают в публикации ноты народных песен, изображения традиционных инструментов, исторические справки о происхождении произведений. Всё это направлено на то, чтобы молодое поколение пианистов росло не оторванным от своих культурных корней, а напротив – видело в фортепианном искусстве продолжение и развитие многовековой музыкальной традиции. Показательно, что все чаще проводятся студенческие концерты и конкурсы, посвящённые именно китайской музыке. В школах и вузах организуют тематические вечера, где звучат только отечественные сочинения для фортепиано; фестивали фортепианной музыки, где наряду с западным репертуаром обязательным требованием становится исполнение китайской пьесы; конкурсы на лучшую интерпретацию произведений китайских композиторов. Такие мероприятия не только популяризируют национальный репертуар среди молодёжи, но и стимулируют студентов глубже вникать в его стиль и характер, чтобы показать высокое мастерство. Через исполнение и осмысление родной музыки у будущих педагогов и исполнителей формируется понимание ценности культурного многообразия: они учатся одинаково уважительно относиться и к Баху с Шопеном, и к произведениям на темы Пекинской оперы или монгольских народных песен. В результате постепенно формируется особая китайская фортепианная культура, которая вобрала в себя достижения европейской пианистической школы, но наполнилась национальным содержанием и стилевыми чертами, близкими китайскому мировосприятию.

Национальные подходы в методике обучения. Интеграция традиций касается не только репертуара, но и самих методов преподавания. Китайские педагоги стремятся к «глубокому соединению музыкального образования с национальной культурой», что означает переосмысление педагогики фортепиано в свете традиционной философии и эстетики. В учебном процессе находят место приемы, навеянные китайским искусством воспитания. Так, концепция «以文化人» – «воспитывать культурой» – предполагает, что обучение игре на инструменте должно идти рука об руку с передачей духовных ценностей, заложенных в искусстве. Практически это выражается, например, в том, что каждый урок фортепиано включается в более широкий культурный контекст. Если изучается западное классическое произведение – педагог непременно расскажет об эпохе, когда оно создавалось, о художественных идеалах того времени, чтобы студент прочувствовал дух эпохи и перенесся в иное культурное пространство. А при разборе китайских пьес преподаватель детально объясняет заложенные в них образы природы, философские аллюзии, связь с поэзией или живописью – словом, погружает ученика в родную культурную среду произведения. Еще один прием – сравнительный анализ китайской и западной музыки. Учителя предлагают студентам сопоставлять ладовые системы, мелодические обороты, эстетические идеалы европейской музыки и китайской. Например, разбирая указанную выше пьесу «Гонящие облака…», можно сравнить ее пентатоническую

мелодику и образную расслабленность с близким по духу фортепианным ноктюрном Дебюсси – тем самым у студента вырисовывается более рельефное понимание уникальности каждого стиля. Также преподаватели эффективно применяют ситуационный метод обучения, адаптируя его к традиционному материалу. Для погружения в настроение китайской музыки педагог может оформить аудиторию соответствующим образом – украсить класс китайскими пейзажами, иероглифами, традиционными узорами, создавая атмосферу национальной культуры. Например, перед изучением пьесы, основанной на китайской народной теме, в классе могут появиться изображения гор и рек из древних свитков, что настроит студентов на лирический лад, присущий отечественной пейзажной музыке. Или при разучивании пьесы на основе 京剧 (пекинской оперы) можно показать фрагмент оперной сцены, чтобы ученик прочувствовал ритмику и экспрессию этого жанра. Более того, предпринимаются попытки связать технические аспекты игры на фортепиано с образами из китайского искусства. Так, учеников учат находить параллели между каллиграфией и фортепианной техникой: непрерывность движений кисти при письме иероглифов сравнивают с техникой легато, а резкие отрывистые мазки – с стаккато; принцип «пустоты и наполненности» пера напоминает чередование напряжения и расслабления в пальцевой технике. Такие аналогии позволяют студентам по-новому взглянуть на знакомые технические приёмы и осмыслить их через призму национальной эстетики, в которой ценится выразительность каждого мазка-звука.

Преодоление трудностей и перспективы. Несмотря на очевидные успехи в интеграции традиций, китайские специалисты отмечают и ряд проблем, которые ещё предстоит решить. Например, исследование показало, что пока далеко не все студенты получают достаточно широкий опыт соприкосновения с национальным репертуаром – в учебной практике всё ещё преобладает западная классика, и многие учащиеся слабо знакомы с богатством отечественной фортепианной литературы. Это частично объясняется тем, что не во всех учебниках и программах в равной степени присутствуют национальные произведения. Кроме того, не все педагоги уверенно владеют методикой преподавания китайского репертуара – многие сами выросли в парадигме европейской музыки и не имеют достаточного опыта интеграции народных элементов в обучение. Это порой приводит к формальному подходу: даже разучивая пьесы в китайском стиле, ученики могут оставаться далеки от понимания их культурного смысла, ограничиваясь внешним подражанием звуковым эффектам. Осознание этой проблемы стимулирует развитие специальных программ повышения квалификации, где преподавателей обучают эффективным методам соединения традиционной музыки с фортепианной педагогикой. Другая сложность – неравномерность ресурсов и кадров по регионам. В крупных городах и ведущих консерваториях накоплен значительный опыт и имеются специалисты, которые продвигают национальную линию в образовании, тогда как в отдаленных районах квалифицированных кадров и доступа к нотам или записям национальной музыки не хватает. Это создает разрыв: часть студентов из периферии получает меньше возможностей познакомиться с родным музыкальным наследием. Для решения этой проблемы в Китае предпринимаются усилия по обмену ресурсами между учебными заведениями: создаются электронные библиотеки национальных нот и методик, доступные онлайн для всех регионов; организуются межвузовские конференции и обмен педагогами, что позволяет распространять передовой опыт повсеместно. Наконец, китайские методисты поднимают вопрос об изменении системы оценки достижений учащихся с учетом культурной составляющей. Традиционно конкурсы и экзамены были нацелены на проверку техники, и потому педагоги, естественно, делали упор на виртуозность. Теперь же ведутся дискуссии о том, чтобы при аттестации пианистов больше учитывать их музыкальную выразительность, понимание стиля и умение интерпретировать национальный репертуар. Как заметил немецкий пианист Франц Ланг,

которого цитируют китайские источники, «пианист должен отказаться от самоцели блистать техникой и стремиться к глубокому содержанию исполняемого». Соответственно, разрабатываются новые критерии конкурсных оценок, где наряду с точностью выполнения учитывается, передает ли исполнитель дух произведения, осознает ли его культурный контекст, способен ли к творческой интерпретации. Постепенно в экзаменационные программы вводятся и китайские произведения, чтобы закрепить их статус равноправного и обязательного компонента фортепианной подготовки.

В итоге предпринятые усилия уже привели к тому, что искусство игры на фортепиано в Китае стало площадкой для диалога эпох и культур. Молодое поколение пианистов воспитывается в уважении к родной традиции при одновременном овладении лучшими достижениями мировой музыкальной педагогики. Такой подход приносит двойную пользу: с одной стороны, укрепляется преемственность национальной музыкальной культуры – новые музыканты продолжают исполнять и популяризовать китайскую музыку, передавая ее ценности дальше; с другой – сама мировая фортепианная сцена обогащается за счет появления ярких исполнителей с неповторимым стилем, основанным на синтезе восточных и западных черт. Как отмечают исследователи, воспитание пианистов, одновременно обладающих высокими техническими навыками и глубоким пониманием своей культурной идентичности, – залог того, что китайское фортепианное искусство будет и впредь развиваться успешно и самобытно.

**Заключение**

Современное фортепианное образование Китая демонстрирует динамичное развитие, опирающееся на гармоничное сочетание инноваций и традиций. С одной стороны, оно активно отвечает на вызовы времени: внедряются цифровые технологии и новые педагогические формы, обновляются цели и содержание обучения. Это обеспечивает подготовку востребованных кадров – пианистов и педагогов, способных успешно работать в условиях XXI века. С другой стороны, китайские педагоги осознают, что истинное качество музыкального образования определяется не только техникой и новыми методиками, но и глубиной культурной наполненности. Поэтому сохранение и творческое переосмысление национальных традиций рассматривается как неотъемлемая часть образовательного процесса. Как показано в данной статье, уделение внимания эстетическому воспитанию и передаче культурного наследия вовсе не противоречит развитию инноваций – напротив, эти два аспекта взаимно дополняют друг друга и усиливают эффект обучения. Привитие студентам художественного вкуса и национальной гордости стимулирует их творческое воображение и мотивацию, а использование новых технологий и методов дает инструменты для более полного раскрытия этого творческого потенциала. В итоге формируется новое поколение пианистов, которые обладают и блестящим мастерством, и широким кругозором, и крепкими духовными ориентирами. Как отмечает один из китайских исследователей, фортепианное образование должно одновременно «иметь весомое историческое наследие и инновации современности». Китайский опыт подтверждает эту идею: лучшие результаты достигаются тогда, когда студент овладевает высокими техническими навыками, добивается художественных успехов, и в процессе обучения формируется как разносторонняя личность с глубоким уважением к культуре и готовностью к творческому развитию. Глядя вперед, можно ожидать, что по мере дальнейшего прогресса технологий и возрождения культуры китайское фортепианное образование будет продолжать искать новые пути роста, неразрывно сочетая верность классическим традициям с поиском оригинальных форм и моделей обучения. Это позволит ему и далее вносить вклад в процветание музыкального искусства, воспитывая музыкантов, которые на мировой сцене смогут ярко заявить о своей индивидуальности и одновременно бережно нести факел древней культуры. В целом, опыт интеграции традиций

и новаторства в музыкальной педагогике Китая служит примером того, как национальное культурное наследие может стать прочным фундаментом для инновационного развития образования, обеспечивая преемственность и устойчивость прогресса.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Го Юнь. Развитие и трансформация современного фортепианного образования / Го Юнь // Ежедневник «Синьхуа». – 2025. – №16.
2. Чэнь Эрно. Переосмысление локализации фортепианного образования в Китае и поиск практических путей / Чэнь Эрно // Западное качественное образование. – 2024. – Т.10, №24. – С.113–116.
3. Го Ин. Исследование роли художественного восприятия и культурного наследия в фортепианном образовании / Го Ин // Наньцян бэйдяо. – 2025. – С.62–65.
4. Чжан Чао. Художественное восприятие и передача музыкальной культуры в фортепианном образовании / Чжан Чао // Гуандунская научно-техническая газета. – 2025. – №14.
5. Цзян Юйци, Бу Ли. Исследование связи между фортепианным образованием педагогических вузов новой эпохи и базовым музыкальным образованием / Цзян Юйци, Бу Ли // Современная музыка. – 2025. – №2. – С.38–40.
6. Юй Хаймин. Исследование развития и современного состояния фортепианного образования / Юй Хаймин // Новый кампус. – 2024. – №12. – С.77–79.
7. Пэн Сян. Исследование стратегий цифровой модернизации фортепианного образования / Пэн Сян // Ежедневник «Синьхуа». – 2024. – №23.
8. Ван Цзымин. Реконструкция концепции фортепианного образования на основе «трехмерного симбиоза» / Ван Цзымин // Художественное образование. – 2024. – №4. – С.63–65.
9. Цзэн Лина. Инновационная модель фортепианного образования в педагогических вузах в контексте передачи традиционной культуры / Цзэн Лина // Очаг драмы. – 2024. – №22. – С.105–107.
10. Инь Хуэйюань. Краткое обсуждение современных инноваций в развитии фортепианного образования / Инь Хуэйюань // Вестник будущего образования. – 2023. – №8. – С. 10–12.

**Хань Юйсюань**
Аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: yuysyuan.khan.95@mail.ru

**Han Yuxuan**
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье приведены результаты авторских исследований, направленных на поиск оптимальных педагогических условий, способных обеспечить развитие профессиональной компетентности учителей музыки в системе непрерывного образования.

Статья включает в себя краткое описание истории внедрения принципа непрерывности в образование в качестве приоритетного вектора его развития. Приведены основные документы ЮНЕСКО, определившие названные изменения в образовании в середине XX века: доклады Э. Фора «Учиться, чтобы быть: мир образования сегодня и завтра» и Ж. Делора «Образование: необходимая утопия».

Отмечается важность подготовки специалиста любой профессии как всесторонне развитой личности, в чем большую роль играет культуросозидающая функция непрерывного образования, в реализации которой первостепенное значение имеют музыкальное воспитание и деятельность музыкальных педагогов.

Отдельное внимание уделяется уникальности воздействия музыки как вида искусства на чувственно-эмоциональную сферу личности, ее роли в формировании психических процессов и творческой составляющей. Отмечается важность максимально раннего начала музыкального воспитания, в связи с чем в статье подчеркивается особая миссия учителей музыки.

В качестве результатов проведенных исследований представлены педагогические условия развития профессиональной компетентности учителей музыки в системе непрерывного образования, на основе которых возможна разработка соответствующей образовательной модели и изучение ее эффективности.

Ключевые слова: непрерывное образование, музыкальное искусство, музыка, учитель музыки, развитие личности, профессиональная компетентность, специалист, самореализация, самосовершенствование, саморазвитие.

# PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF A MUSIC TEACHER IN THE SYSTEM OF CONTINUOUS EDUCATION

Abstract. This article presents the results of the author's research aimed at identifying optimal pedagogical conditions capable of provide the development of professional competence of music teachers in the system of continuous education.

The article includes a brief description of the history of the introduction of the principle of continuity in education as a priority vector for its development. Also are cited UNESCO documents that defined these changes in education in the middle of 20th century: E. Faure's reports

«Learning to be: The World of Education Today and Tomorrow» and J. Delors's «Education: A Necessary Utopia».

The importance of preparing specialists in any profession as holistic developed individuals is emphasized, in which the culture-creating function of continuous education plays a significant role. Music education and the work of music teachers are of primary importance in its implementation.

Special attention is given to the unique impact of music as an art form on the sensory-emotional sphere of the individual, its role in the formation of mental processes and creativity. The importance of the earliest possible beginning of musical education is noted, and in this regard, the article emphasizes the special mission of music teachers. The results of the spended research present pedagogical conditions for developing the professional competence of music teachers in the continuous education system, which can be used to creation an analogical educational model and study its effectiveness.

Keywords: continuous education, musical art, music, music teacher, personal development, professional competence, specialist, self-realization, self-improvement, self-development.

**Введение в проблему.** Современная действительность предъявляет значительные требования к компетенциям специалистов в любой сфере деятельности. Интенсивный информационный поток, обилие инноваций, социально-экономические трансформации обусловливают необходимость наличия высокого уровня как предметных, так и метапредметных знаний, умений и навыков. Не менее важное значение приобретают личностные качества сотрудника. Все это в совокупности определяет профессиональную компетентность, от степени сформированности которой зависит и успешность индивидуальной самореализации, и эффективность деятельности организации, к которой принадлежит специалист.

Особенное значим уровень развития профессиональной компетентности для педагогов. Сфера образования одна из первых реагирует на различные изменения ввиду своей высокой миссии – обучать умениям применять результаты общественного развития и использовать их в соответствующих областях жизнедеятельности. Поэтому в данном контексте для педагогов компетентностные задачи усложняются за счет необходимости, в первую очередь, самим ознакомиться с продуктами общественных перемен, и уже далее транслировать знания обучающимся. Причем знания педагогов должны быть глубокими, а представления - устойчивыми и конкретными. Более того, инновации необходимо интегрировать с имеющимися традиционными подходами, и делать это сбалансированно, обеспечивая фундаментальность усваиваемого материала и легкость оперирования им в профессиональной деятельности.

**Краткий обзор исследований (литературы).** На основании вышеизложенного логично предположить, что педагогическое профессиональное совершенствование должно быть непрерывным, что становится возможным в условиях одноименной системы образования. В разных странах уровень развития данной системы неодинаков. В отдельных случаях сравнения имеются существенные качественные различия. Однако, в целом общий вектор настоящего периода развития общества определяет обязательное требование к образованию - обеспечение непрерывности процесса профессиональной подготовки и всестороннего развития личности. Необходимо отметить, что на мировом уровне такие преобразования педагогики были анонсированы и инициированы еще в середине прошлого века на площадке ЮНЕСКО. Так, в 1968 году в общемировую повестку был впервые введен термин «непрерывное образование», а в докладе Э. Фора «Учиться, чтобы быть: мир образования сегодня и завтра» принцип непрерывности был закреплен в качестве концептуальной идеи образования [1]. Впоследствии в 1996 году в докладе Ж. Делора

«Образование: необходимая утопия» были обозначены задачи непрерывного образования: научиться жить вместе, научиться приобретать знания, научиться работать и научиться жить, закрепляя идею Э. Фора о его миссии как «способе выживания человечества» [2, с. 10].

Конкретная реализация поставленных задач становится возможна потому, что посредством непрерывного образования обеспечивается не только усвоение знаний, но формирование качеств, необходимых для постоянного самосовершенствования и саморазвития, составляющих информальный сегмент образования наряду с формальным и неформальным. Отметим, что информальная часть имеет не меньшее, а подчас и большее значение для профессионального и личностного роста. Она более постоянна и не регламентирована, и часто выступает источником мотивов для получения формального и неформального образования.

Не менее важным генератором заинтересованности в самосовершенствовании становится личностный опыт: как профессиональный, так и жизненный. Серьезная доказательная база такого утверждения содержится в исследованиях А.В Хуторского и Н.М. Амосова. Именно благодаря профессиональному опыту педагог может обнаружить недостаток знаний и навыков, то есть, иначе говоря, констатировать индивидуальные «профессиональные дефициты» (определение Л.А. Гейнце), выступающие мотивами и целями дальнейшего развития. Личностные смыслы «профессиональных дефицитов» обеспечивают внутреннюю направленность мотивации самосовершенствования, а, значит, ее устойчивость и неизменность, что не может обеспечить внешняя мотивация [3, с. 13; 4, с. 21].

Важность непрерывность образования музыкальных педагогов усиливается пониманием одной из ведущих его функций – культурного воспитания общества. Современное восприятие непрерывного образования часто сужено до формирования узкоспециализированных компетенций. Однако, необходимо помнить, что настоящая роль исследуемого феномена состоит в привитии общей культуры индивидуумам посредством формирования представлений о культурных ценностях, о чем говорят такие исследовали как А.П. Владиславлев [5], Ю.В. Пушкарев и Е.А. Пушкарева [6]. Они акцентируют внимание на культуросозидающей функции непрерывного образования как приоритетной. Изучение культурных продуктов позволяет сформировать культурную и национальную идентичность людей, толерантность к иным традициям, воспитать мораль и этику, сформировать духовные и нравственные ориентиры. Внутренняя культура личности обеспечивает ей фундаментальную устойчивость в условиях общественных перемен, кризисов и присутствующего влияния отдельных деструктивных течений, процессов и/или групп. По этому поводу интересно мнение учёного секретаря Правления Общества «Знание» РФ В.В. Родионова: «…обучение должно стать ориентированным на формирование готовности человека к быстро наступающим переменам в обществе, к неопределённому будущему за счёт развития способностей к творчеству, к разнообразным формам мышления и продуктивной деятельности, что невозможно без основательного мировоззренчески целостного общекультурного базиса, который должен создавать своего рода иммунитет против мозаичности социального и культурного окружения» [цит. по: 7, с. 163]. Конечно, наиболее эффективным и доступным средством для реализации обозначенных задач является музыкальное искусство.

Музыка уникальна тем, что взаимодействует с чувственно-эмоциональной сферой личности напрямую, без фильтров сознания. Ценности, заложенные в музыкальных произведениях, резонируют и находят отклик во внутреннем мире человека, обеспечивая тем самым развитие базовых личностных конструктов. Важно, какой музыкальный репертуар сопровождает человека и наполняет его жизнь. Вышеописанные возможности

музыки относительно нейтральны, поэтому особенное значение имеет ее качество и, соответственно, то влияние, которое она может оказывать: созидающее или активирующее противоположные настроения. Причем воздействие музыки на личность давно стало предметом для серьезного изучения: в Китае, например, со времен зарождения конфуцианства музыка признавалась одним из средств управления обществом, регулируя его эмоции и настроения, и задавая тем самым определенные паттерны поведения; в российской науке в этом вопросе наиболее значимые результаты были достигнуты известным советским ученым Б.В. Асафьевым в прошлом веке, эстетическая концепция которого резюмирует неразрывную связь искусства и общественного сознания [8, с. 6].

Воспитанию музыкальной культуры отводится большое значение в подавляющем большинстве стран мира. В России и Китае музыка является обязательным предметом в рамках получения общего образования. Считается, что чем раньше начинается музыкальное воспитание, тем более гармоничной и всесторонне развитой становится личность, что вполне закономерно. Музыка влияет не только на чувства и эмоции. Она позволяет развивать основные психические процессы: мышление, память, воображение, восприятие, которые востребованы во всех сферах жизнедеятельности. Развитие творческой составляющей обеспечивает глубину восприятия проблем и формирование нестандартного в*и*дения их решения, то есть креативный подход к реализации профессиональных задач. В педагогике творчество составляет неотъемлемую часть компетенций, формируя индивидуальный педагогический стиль и навыки оптимального синтеза традиционных и инновационных технологий, методов и средств обучения. Не менее важным представляется развитие эмпатии, что в процессе осуществления коммуникаций позволяет не столько решать, сколько не допускать возникновения непонимания и конфликтов.

Безусловно, музыка позволяет сформировать предметные знания в области культуры и искусства, но не менее важна ее способность целостно развивать личность, обеспечивая наличие широкого спектра метапредметных и личностных компетенций. Поэтому профессиональная компетентность учителей музыки не может быть переоценена, а ее постоянному совершенствованию необходимо уделять особенное внимание на государственном уровне. Для этого необходимо реализовать комплекс условий, позволяющих сделать непрерывное образование музыкальных педагогов доступным и эффективным, что и составило цель нашего исследования.

**Методы исследования.** В процессе проведения исследования были применены такие методы, как анализ литературных и научных источников, сравнительный анализ изученных материалов, синтез информации, индуктивный и дедуктивный методы.

**Результаты и их обсуждение.** На основании проведенных изысканий были сформулированы педагогические условия развития профессиональной компетентности учителей музыки в системе непрерывного образования, среди которых:

- централизация управления непрерывным образованием и профессиональным самосовершенствованием музыкальных педагогов (создание единого Центра управления непрерывным образованием музыкальных педагогов и наличие возможности дистанционного доступа к его ресурсам (Интернет-платформа непрерывного образования музыкальных педагогов));
- государственная регламентация взаимодействия органов власти, образовательных учреждений, уполномоченных к осуществлению непрерывного образования, и работодателей;
- интеграция формальной, неформальной и информальной форм образования;
- выработка единых критериев сформированности компетенций и квалификационных требований;

- централизация разработок содержания и методологии обучения и обеспечение их широкой вариативности;
- создание и совершенствование творческой образовательной среды как инструмента получения информальной части непрерывного образования;
- наличие единых профессиональных коммуникативных интернет-площадок для взаимодействия и обмена опытом;
- определение порядка стимулирования (материального, нематериального) саморазвития и самообразования граждан трудоспособного возраста;
- обеспечение поддержки (нормативной, информационной) самостоятельной активности граждан в реализации индивидуального непрерывного образования;
- индивидуализация обучения;
- возможность выбора сроков, форм и методов обучения;
- использование профессионального опыта обучающегося в составлении индивидуальных траекторий развития (на основе профессиональных дефицитов);
- возможность выбора содержания обучения на основе личного профессионального опыта;
- практикоориентированная направленность получаемых знаний;
- наличие развитой рефлексии у обучающихся.

Считаем, что реализация предложенных условий в форме модели развития профессиональной компетентности учителей музыки в системе непрерывного образования позволит достичь искомых целей соответствия современных музыкальных педагогов требованиям времени, мотивировать их на профессиональное развитие и создать комфортные условия для максимальной творческой самореализации в профессии. Исследование эффективности модели также является предметом дальнейших исследований.

**Выводы и заключение.** Таким образом, роль учителей музыки в обществе переоценить трудно. Формируя духовно-нравственные, общекультурные и ценностно-смысловые конструкты, музыкальное искусство непосредственно участвует в общественном развитии и, конкретно, в обеспечении духовного и психологического базиса каждой отдельной личности. Чем выше уровень профессионализма педагога, тем к большему количеству обучающихся он сможет найти индивидуальный подход, заинтересовать в получении музыкальных и общекультурных знаний, создать базис творческой самореализации, обеспечить правильный вектор развития и дать для этого соответствующие инструменты в виде знаний, умений и навыков. Поэтому повышение профессиональной компетентности музыкальных педагогов должно быть легким, доступным, всесторонним и, самое главное, непрерывным, что позволит поддерживать ее на таком уровне, который необходим для реализации задач развития общества.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Арнаутов В.В., Сергеев Н.К. Историко-педагогический анализ становления и развития системы непрерывного педагогического образования // Онлайн-архив некоммерческой библиотеки «Архив интернета» [Электронный ресурс]. – URL: https://web.archive.org/web/20170525193502/http://www.altspu.ru/Journal/pedagog/pedagog_11/istpedan.htm (дата обращения 22.08.2025)
2. Делор Ж. Образование: необходимая утопия // Педагогика. 1998. № 5. 32 с.
3. Хуторской А.В. Компетентность как дидактическое понятие: содержание, структура и модели конструирования // Вестник института образования человека. 2012. № 2 С. 8-33.

4. Гейнце Л.А. Теоретические аспекты развития понятия «непрерывное образование взрослых» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. 2022. Вып. 4 (845). С. 20–27.
5. Владиславлев А.П. Непрерывное образование : Проблемы и перспективы. М.: Молодая гвардия, 1978. 175 с.
6. Пушкарев Ю.В., Пушкарева Е.А. Непрерывное образование в современных условиях: основные концептуальные подходы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (28). С. 161-171.
7. Родионов В.В. Общекультурное развитие как составляющая непрерывного образования взрослых // Вестник Института социологии. 2012. Том 3. № 1. С. 158-165.
8. Шиповская Л.П. Музыка и общество: социологический аспект (развитие и состояние музыкального общественного сознания) // Сервис plus. 2013. № 1. С. 3-9.

**Ци Вэньтин**
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
e-mail sobaka.mk@mail.ru

**Qi Wenting**
Graduate Student
Saint Petersburg State Institute of Culture

# ВОКАЛЬНЫЙ КЛАСС ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ КИТАЯ: ДИДАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. Статья посвящена дидактическому аспекту учебного процесса вокального класса педагогических университетов современного Китая в контексте проблемы объединения образовательных ресурсов. Студентам с разным исходным уровнем и индивидуальным восприятием музыки предлагается не только базовый курс вокального класса, но и развивающие факультативы. Элективные курсы и внеаудиторная деятельность — это гарантия разнообразия музыкальных дисциплин и соответствующего содержания. Это важное условие для развивающей и творческой учёбы студентов. Они делают изучение музыки студентами более мотивированным в выборе разных типов курсов в соответствии с реальным уровнем и интересами. Также это тренирует студентов выступать публично, ведь в педагогических университетах специально не готовят певцов-исполнителей. Камерно-вокальный жанр романса как нельзя лучше подходит для максимального проявления кроссдисциплинарных компетенций студентов, практико-ориентированности учебного процесса в его просветительской составляющей.

Ключевые слова: педагогические университеты Китая, вокальный класс, дидактический аспект, камерная музыка.

# VOCAL CLASSES OF CHINESE PEDAGOGICAL UNIVERSITIES: DIDACTIC ASPECT

Abstract. This article examines the didactic aspects of the vocal class curriculum at modern Chinese teacher training universities, addressing the issue of integrating educational resources. Students with varying levels and individual musical perceptions are offered not only a basic vocal course but also developmental electives. Elective courses and extracurricular activities guarantee a variety of musical disciplines and relevant content. This is essential for students' developmental and creative learning. They motivate students to choose different types of courses based on their level and interests. This also prepares students for public performance, as teacher training universities do not specifically train singers. The chamber-vocal genre of romance is ideally suited to maximizing students' cross-disciplinary competencies and the practice-oriented nature of the educational process in its educational component.

Keywords: chinese pedagogical universities, vocal class, didactic aspect, chamber music.

Для современного Китая сегодня огромное значение имеют вопросы организации учебного процесса вокального класса. Профессиональная подготовка в педагогических университетах, в отличие от исполнительских вузов, имеет свою специфику [2].

Во-первых, существует проблема объединения ресурсов обучения, деление на классы по уровню. Из-за нехватки преподавателей и времени обучение вокалу в обычных университетах идёт в основном, в групповой форме, дополнительные занятия - в малых составах. И только для отдельных студентов с хорошей базой вокала используется индивидуальное обучение [8]. Чаще всего это происходит, когда планируются концертные

выступления и конкурсы. Так можно лучше показать результаты. Так можно прославить школу.

Тем не менее, при ограниченных ресурсах обучения необходимо максимально повысить эффективность преподавания. Это очень важная задача для современных университетов. На первом курсе можно открыть элективные подготовительные курсы по основам вокала и теории музыки. Студенты без опыта пения смогут освоить базовые принципы звукообразования и техники дыхания.

Для студентов с опытом пения можно открыть курсы сценической практики вокального искусства, а также камерного пения и театрального мастерства [5]. Это тренирует способность студентов выступать публично. Вокальный класс в педагогических университетах не готовит певцов. Но он должен, прежде всего, быть практико ориентирован и максимально проявлять способности студентов. Будущий учитель музыки может не обладать сильным голосом, но он должен иметь определённые знания о пении, вокальном репертуаре, аналитически воспринимать музыкальный материал и понимать художественное и эстетическое значение произведений. Камерно-вокальный жанр как нельзя лучше подходит для формирования этих компетенций [12].

Уже довольно давно, с 1988 года действует документ «О распространении художественного образования в университетах» [7]. После этого университеты по всей стране открыли курсы музыки по выбору. В 1999 году на национальной конференции по образованию эстетическое воспитание в образовании качеств официально включили в государственную политику образования. Роль эстетического воспитания стала ключевой. Музыкальное обучение — это важная часть художественного образования. Поэтому именно для университетской подготовки, в отличие от профильных исполнительских специализаций, так важна широта получаемых знаний, интеграция предметов, совершенствование структуры учебных модулей [1].

Кроме того, важен учёт предметного «фона» студентов, изучение разнообразной вокальной культуры [6]. Эти студенты прошли отбор через вступительные экзамены. Их культурный уровень достаточно высок. Они владеют определёнными методами учёбы. Они могут хорошо анализировать и оценивать. Но их понимание музыки очень разное. Их владение вокальной техникой очень разное. Исходя из этого, использовать единый метод обучения для всех студентов нереально и малоэффективно. Как помочь студентам с разной музыкальной базой и разным восприятием музыки?

Преподаватель вокала должен создать для студентов доброжелательную атмосферу учёбы и мотивационно близкую образовательную среду, выражающуюся, в частности, в интересном в исполнительском и художественном плане, репертуаре и различных формах организации обучения. Студенты должны изучать вокал в широком социальном контексте, рассматривать учебный репертуар с точки зрения культуры, истории, философии [3]. Они должны смотреть на музыку с разных позиций, анализировать её и оценивать. И через изучение понять глубокие мысли и чувства в музыкальных произведениях, понять их духовное содержание. В итоге они должны достичь цели воспитания через музыку. Это достойная тема для изучения в музыкальном образовании педагогических университетов.

Ещё одна характерная особенность - соединение многих предметов приводит к тому, что студенты университетов сильно ограничены временем, так как тратят много сил на педагогическую специальность. Эти факторы не позволяют им учить вокальную теорию и технику так же глубоко, как музыканты-исполнители [4]. Они не могут изучить все области музыки досконально. Они могут изучить только широту знаний, но не их глубину. И здесь очень многое зависит от преподавателя – какие методы обучения он выберет, какой репертуар предложит для освоения.

Кроме того, преподаватель должен как можно шире познакомить студентов с базовой музыкальной культурой, установить связи между предметами. Однако, чтобы на широкой базе не быть поверхностным, традиционный метод «преподаватель учит - студент слушает» явно не достаточен. Поэтому элективные курсы должны быть вариативны и по объёму учебного времени, и по профильной специализации, и по уровню сложности учебной информации. В этой модели вокальный класс педагогических университетов будет позиционироваться как базовый курс, а элективные - как развивающие факультативы. При этом, студенты выбирают разные типы курсов в соответствии со своим реальным уровнем и интересами.

Базовый курс должен быть обязательным. Его содержание основано на музыкальных культурных знаниях, необходимых для студента университета. Курсы должны включать обычные музыкальные знания и основные навыки. Студенты часто встречают их в учёбе, жизни и работе. Объяснения преподавателя ориентируют на понятную связь теории с практикой. Нельзя переходить от одной теории к другой теории. Нужно уменьшить простую передачу знаний в процессе обучения. Базовый вокальный класс включает такие модули, как «Теория музыки», «Введение в пение», «История развития народного вокала» и другие.

Элективные курсы — это важная гарантия разнообразия музыкальных дисциплин и соответствующего содержания. Это важное условие для развивающей и творческой учёбы студентов. Они делают изучение музыки студентами более живым. Это может быть, например, «Восприятие китайской и зарубежной оперы», «Итальянское произношение и изучение песен», «Русские романсы», «Камерная вокальная музыка XX века» и другие [10]. Установление и распределение общего времени на курсы должно быть строго выверенным, так как это напрямую влияет на содержание обучения предмету. При этом следует учитывать, что студенты университетов имеют сильную способность мыслить. Они могут учиться самостоятельно. У них есть яркие индивидуальные различия. У них есть субъективные предпочтения в выборе. Исходя из этого при планировании общего времени на разные музыкальные курсы можно уменьшить время на обязательные курсы, отдав предпочтение дисциплинам по выбору.

Кроме того, именно вокальная подготовка, как изначально ориентированная на сценическое исполнение, имеет богатые возможности для внеаудиторной художественной практики вне университетского кампуса. Её можно разделить на концертное исполнение репертуара и восприятие сценического пения в качестве слушателей [9]. Крайне полезны оба этих варианта. Студенты по окончании университета будут работать в разных областях. Они будут общаться с людьми. Когда студент стоит на сцене перед зрителями, пение ощущается иначе, чем в классе. Перед зрителями студент получает много ощущений, которые невозможно получить в классе. Особенно важно общение со зрителями.

Поэтому студенты обязательно должны участвовать в практике публичного пения и «привыкать» к сцене и зрителям. Только так он может развить хорошие психологические качества для пения, повысить технику исполнения и интерпретационное выражение. В то же время преподаватель через выступления студента на сцене проверяет эффект обучения в классе. Исходя из этого находит проблемы, корректирует методы, улучшая преподавание. Развитие музыкальных способностей невозможно без практики. Через исполнительскую практику формируются навыки вокальной техники, растёт способность образного воплощения содержания вокальных произведений. В этом плане сегодня становится перспективной организация и деятельность студенческих кружков. Это платформы, которые студенты создают сами. Они удовлетворяют их потребности в учёбе, искусстве, развлечениях, развивают различные способности.

Студенческие кружки — это важная часть музыкальной культуры, не зависящая от регламента учебных программ. Участие в студенческих кружках является способом обогатить жизнь на территории университета, развить свои просветительские интересы [11]. Они расширяют область знаний, позволяют заводить больше друзей, обогащают внутренний мир. И таким образом становятся эффективным средством дополнительного образования студентов. В этом их уникальная и незаменимая роль. Они позволяют совершенствовать структуру знаний студентов, помогают навыкам стать более зрелыми.

Если вокальный класс направлен на всех студентов для широкого охвата, то студенческие кружки предоставляют отдельным студентам возможность для художественной практики, развить таланты. Они обогащают эмоциональный опыт студентов. Они воспитывают характер. Студенты получают удовольствие в духовном мире и эстетический опыт. В то же время оживляется культурная жизнь на территории университета и за его пределами. Таким образом, студенческие кружки повышают своё влиянием в университетах, организуя не только музыкальные коллективы (оркестры, хоры и ансамбли), но и театральные студии и фольклорные группы как важные платформы для обмена и развития студентов, которые любят искусство. В качестве примера приведём Пекинский университет, в котором насчитывается 130 студенческих кружков. Более 24000 бакалавров, магистрантов и аспирантов по всему университету участвуют в их различных проектах. Обобщая богатый практический опыт Пекинский университет создал относительно зрелую концепцию управления кружками и систему. Была сформирована общая структура из четырёх больших модулей: теоретические (включая учебные), практические (включая благотворительные), художественные, спортивные. Все модули развиваются координированно и сбалансированно. Все они процветают вместе. Это предоставляет широкую платформу для всестороннего образования студентов.

Например: общество по изучению традиционной оперы, музыкальный театр, ассоциация камерной вокальной музыки. Эти кружки регулярно проводят лекции по специальным знаниям, доклады и обсуждения. Культурно-спортивные кружки основаны на различных культурных, художественных и развлекательных занятиях. Это организации, которые делают досуг студентов более живым. Например: музыкально-танцевальный театр, ассоциация караоке, хоровая ассоциация. Эти организации проводят свою деятельность в форме выступлений, соревнований, выставок. Все кружки приглашают профильных экспертов в качестве консультантов и наставников.

В контексте учебного процесса вокального класса, таким элективным курсом мог бы стать кружок по освоению камерного вокального жанра романса. При этом, его деятельность должна засчитываться в зачётные единицы для единого управления и контроля. Деятельность такого кружка сочетается с базовым обучением. В то же время она ставит перед обучением новые вопросы и новые задачи. Сегодня, с углублением реформы системы высшего образования, традиционная классная система стала менее жёсткой. После введения системы зачётных единиц понятие класса ослабло. Культурная деятельность на территории университета во многих областях ушла из класса. Студенческие кружки и сообщества взяли на себя больше ответственности, в том числе, и в организационном плане, и в плане повышения уровня образовательного контента. Деятельность вокальных кружков требует определённой поддержки в виде предоставления соответствующего оборудования и материалов чтобы обеспечить нормальное развитие. Кроме того, следует поощрять стремление к сотрудничеству и выходу за пределы кампуса. Нужно активно создавать для кружков возможности для культурной связи с обществом, открывать каналы для такой коммуникации. Вокально-исполнительская деятельность студентов отражает, в том числе, их ценностные ориентации. Это проявление творческого самовыражения как форма субкультуры. У неё сильный потенциал развития. Её влияние на молодых студентов

становится всё больше и заметной. Есть разные позиции на этот счёт. В узком плане это как некое дополнение к уже существующей профессиональной подготовке. Вместе с тем, внеаудиторная творческая деятельность студентов – это расширение художественных знаний, эстетическое воспитание, организация различных культурных мероприятий.

В широком смысле, это обогащение материальной и нематериальной культуры. Процесс, в котором студенты являются главными участниками. Их внеаудиторная деятельность как эффективная платформа повышения качества в высшем образовании, важное средство достичь самосовершенствования и формирования личности.

Исходя из этого требуется существенная корректировка вокального обучения в китайских педагогических университетах. Например, помимо основной квалификации учителя музыки, ввести профильную специализацию камерного пения с формированием соответствующей структуры обучения и административного управления, привлечением высококлассных специалистов работать по совместительству или приглашёнными профессорами. В этом контексте, изучение жанра романса как наиболее доступного жанра вокальной музыки, как для восприятия, так и для освоения, стало бы ценным и перспективным образовательным ресурсом повышения вузовского музыкально-педагогического образования в современном Китае.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Алиев, Ю. Б. Методологические и методические основы вокально-педагогического творчества: в 2 ч. / Ю. Б. Алиев. – Москва, 1993. – Ч. 1: Методология как основа вокально-педагогического творчества. – 46 с.; Ч. 2: Вокально-педагогическая интерпретация основ методического знания. – 39 с.
2. Боенко, М. А. Становление и современное состояние системы профессионального педагогического образования в Китае / М. А. Боенко : Институт ФСБ России. – Новосибирск : Институт ФСБ России, 2008. – 141 с.
3. Далецкий, О. В. Обучение пению: учебное пособие для вузов культуры и искусств / Министерство культуры Российской Федерации; Московский государственный университет культуры искусств; О. В. Далецкий. – 3-е издание, дополненное и переработанное. – Москва, 2003 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 253,[2] с. : ил., нот., портр., табл.
4. Инь, Айцин. О модели подготовки кадров в педагогических вузах / Инь Айцин, Цзинь Шунь Ай // Китайское музыкальное образование. – 2006. – № 8. – С. 34-37.
5. Корноухов, М.Д. Сценическая культура как одно из проявлений кроссдисциплинарных компетенций студента-вокалиста /М.Д. Корноухов, Д.А. Потапов. - BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION/ БЮЛЛЕТЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА "ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ", 2025. №1. С. 202-211.
6. Кудрявцева, В. В. Формирование музыкальной культуры бакалавров вокального искусства в гуманитарном университете: 13.00.02: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Виктория Викторовна Кудрявцева; [место защиты: Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова]. – Москва, 2013. – 26 с.
7. Ли, Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков / Ли Юе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 225–230.
8. Лу, Хуачжао. Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза: специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования: автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Лу Хуачжао ; [место защиты: Воронежский государственный университет]. – Воронеж, 2018. – 24 с.
9. Сюе, Цзяо. Обсуждение некоторых вопросов в преподавании романсов в высших учебных заведениях / Сюе Цзяо // Журнал Чаншаского института железнодорожного транспорта (издание по социальным наукам). – 2012. – № 4. – С. 124-125.
10. Чжоу, И. Четыре проблемы в преподавании романсов для музыкальной специальности педагогических вузов / Чжоу И // Музыкальное творчество. – 2010. – № 1. – С. 162-163.
11. Шумилова, Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. - СПб.: Астерион, 2022. 64 с.
12. Ян, Хайюань. Эстетическая ценность и педагогическое значение жанра романсов / Ян Хайюань // Журнал Педагогического университета Внутренней Монголии (издание по педагогическим наукам). – 2003. №12. – С. 125-127.

**Чжао Цзяхао**
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

**Zhao Jiahao**
Postgraduate Student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

# СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПОДГОТОВКИ В КИТАЕ

Аннотация. Статья посвящена комплексному анализу современного состояния и перспектив развития фортепианной подготовки в Китае на профессиональном уровне. Автор пишет о современных исследованиях китайских и советских авторов, посвященных тенденциям обучения будущего пианиста. В работе проводится всесторонний практический анализ ключевых компонентов системы: от традиционных методик и интеграции западноевропейских педагогических школ до роли технологий, и социокультурного контекста. Особое внимание уделяется процессам, приведшим к уникальному синтезу восточной дисциплины, технической целеустремленности и глубокого постижения западной музыкальной традиции. На основе выявленных тенденций и проблем автор предлагает научно обоснованные пути совершенствования педагогического процесса, направленные на гармонизацию технического мастерства, художественной выразительности и интеллектуально-культурного развития личности музыканта.

Ключевые слова: фортепианное образование, китайская музыкальная педагогика, исполнительское мастерство, синтез культур, музыкальные конкурсы.

# THE CURRENT STATE OF PIANO TRAINING IN CHINA

Abstract. The article is devoted to a comprehensive analysis of the current state and prospects for the development of piano training in China at the professional level. The author writes about contemporary research by Chinese and Soviet authors on the trends in teaching future pianists. The article provides a comprehensive practical analysis of the key components of the system, from traditional methods and the integration of Western European pedagogical schools to the role of technology and the sociocultural context. Special attention is given to the processes that have led to a unique synthesis of Eastern discipline, technical focus, and a deep understanding of the Western musical tradition. Based on the identified trends and problems, the author proposes scientifically grounded ways to improve the pedagogical process, aimed at harmonizing the technical skills, artistic expression, and intellectual and cultural development of the musician's personality.

Keywords: piano education, Chinese music pedagogy, performing skills, cultural synthesis, and music competitions.

Феномен развития фортепианного исполнительства в Китае по праву может быть назван «культурным чудом». Фортепиано, долгое время служившее основным инструментом для домашнего музицирования, «вышло» на профессиональный путь лишь в начале XX столетия. Фортепианный репертуар по очевидным причинам состоял из произведений западноевропейских авторов. Крупнейшие китайские композиторы, писавшие музыку для фортепиано (Дин Шаньдэ, Чу Ванхуа, Хуан Хувэй, Хуан Анлун, Чэнь

Циган, Чэнь И) не только обогатили фортепианный репертуар, но и смоги интегрировать европейские традиции и особенности национальной исполнительской школы. От сравнительно позднего проникновения европейской музыкальной традиции в начале XX века страна совершила головокружительный рывок к статусу, позволяющему свидетельствовать о сформированной фортепианной исполнительской школы.

Сегодня китайские пианисты уверенно лидируют на престижнейших международных конкурсах, а внутренняя образовательная система охватывает миллионы учащихся, формируя беспрецедентный по масштабам культурный ландшафт. Однако этот впечатляющий количественный и технический прогресс закономерно выдвигает на первый план вопросы о глубине художественного содержания, оригинальности творческого голоса и устойчивости развития китайской фортепианной музыки. Актуальность практического анализа современной фортепианной подготовки в Китае заключается в необходимости осмысления этого уникального синтеза восточной дисциплины и западной музыкальной традиции, выявления системных противоречий и выработки стратегий, направленных на гармонизацию виртуозного мастерства с интеллектуально-художественной зрелостью музыканта.

Принципиально важной основой для такого анализа служат фундаментальные труды китайских музыковедов и педагогов, которые с 1990-х годов ведут глубокую работу по изучению, систематизации и теоретическому осмыслению пройденного пути. Теоретико-методологический фундамент и его научная рефлексия в Китае представляют собой результат сложного и многоуровневого взаимодействия различных педагогических традиций, активно изучаемого местными учёными. Наиболее глубокий и структурообразующий след оставила русская (советская) фортепианная школа, влияние которой стало решающим с момента деятельности первых русских эмигрантов-педагогов, таких как Борис Захаров, Борис Матвеев Лазарев.

Однако истинно революционным стало прибытие в 1950-х годах советских специалистов – выпускников Московской консерватории (Дмитрия Михайловича Серова, Арама Георгиевича Татуляна и Татьяны Петровны Кравченко) в ведущие консерватории Китая. Их миссия по преодолению «механистичности» звука и внедрению целостной концепции звукоизвлечения, формирования у пианистов художественного мышления стала предметом пристального изучения китайских (Сюй Бо, Лю Сяолун, Хуан Пин, Чжоу Гуанжэнь, Дин И и др.) и советских (С. А. Айзенштадт, И. В. Способин) музыковедов.

Китайские исследователи, такие как Хуан Пин в диссертации «Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы», детально проанализировали этот исторический симбиоз, показав, как техника «весовой» игры и культура «пения» на фортепиано были адаптированы на местной почве. Этот опыт, наряду с активным переводом трудов Г. Нейгауза, Г. Цыпина, И. Гофмана, заложил прочный фундамент. Параллельно происходило знакомство с немецкой и американской педагогическими традициями. Однако эта богатая внешняя методология была инкорпорирована в специфическую культурную почву, что стало центральной темой для китайской музыковедческой мысли.

Работа Бянь Мэн «Формирование и развитие китайской фортепианной культуры» (1996) стала фундаментальным исследованием, где автор описывает формирование пианистического искусства в Китае от его зарождения до настоящего времени. Бянь Мэн прослеживает особенности развития китайского исполнительства в контексте общественно-исторической картины Китая, проводит глубокие параллели между эстетикой китайского пианизма и традицией игры на древнем цине, с её сдержанностью, тонкостью и философской созерцательностью. Это осмысление позволило говорить не о простом копировании, а о зарождении уникального национального стиля, рождённого на стыке

традиций. Методисты Ляо Найсюн («Некоторые звенья системного преподавания фортепиано») и Ин Шичжэнь («Фортепианная педагогика») предприняли попытки синтезировать западные методики с национальными особенностями обучения, делая акцент на системности и поэтапности. Будучи профессиональными музыкантами-пианистами, авторы интегрировали западноевропейские методики музыкального воспитания в китайское музыкальное образование (Ляо Найсюн) и предложили собственную уникальную национальную систему обучения начинающих исполнителей (Ин Шичжэнь). Процесс трансфера знаний активно продолжался через систему мастер-классов, летних школ и приглашения зарубежных профессоров, сделав китайское образование частью глобального музыкального диалога, который китайская академическая среда стремится не только перенимать, но и анализировать. Интересно в данном контексте сравнить тенденции фортепианной подготовки в Китае и России (таблица ниже).

Таблица 1. Тенденции фортепианной подготовки в Китае и России

| Китай | Россия |
|---|---|
| Интеграция русской академической музыкальной подготовки в систему китайского фортепианного обучения. Китай воспринял установку на главенство в исполнении художественно-содержательного начала приоритета содержания произведения над технической стороной его воплощения. | Требование точности выполнения авторских указаний и соответствия стилевым закономерностям исполняемой музыки. |
| Специфичность фортепианного обучения, базирующегося на принципах значительной интенсивности занятий и обучения на высоком уровне трудности (прежде всего, технической). | Принципы развивающего обучения: интеллектуализация исполнительского процесса, активизация обучающегося, развитие самостоятельности ученика. |
| Акцент на технике игры: развитии навыков игры на фортепиано, включая такие аспекты, как положение рук, пальцевая гибкость, контроль над силой нажатия клавиш, управление артикуляцией. | Метод интонационно-слухового анализа, в основе которой лежит теория интонация Бориса Асафьева («интонация – звучащий смысл» музыкального произведения) . |
| Индивидуальный подход к каждому ученику: преподаватели проводят детальный анализ уровня каждого ученика и разрабатывают программу, соответствующую его потребностям и возможностям. | Основательная теоретическая музыкальная подготовка основана на осознанном и синтезирующем слушании музыки, постоянном развитии репертуарной компетентности. |
| Мастер-классная система: студенты имеют возможность учиться у признанных мастеров фортепиано, что позволяет получить навыки исполнительства и изучить интерпретацию различных стилей музыки. | |
| Изучение музыкальной теории, сольфеджио, анализа музыкальных произведений помогает студентам | |

| | |
|---|---|
| овладеть не только техникой игры, но и пониманием музыкальной структуры. | |

Таким образом, отечественные и китайские тенденции профессиональной фортепианной подготовки имеют как сходства, так и различия. Это связано с историческими условиями формирования фортепианной педагогики в обеих странах. При явной интеграции русской академической музыкальной подготовки в систему китайского фортепианного обучения теоретическая подготовка в России основана на традиционно мощной теоретической базе, интегрированной в практику исполнения, в Китае же первостепенно практическое поверхностное обучение игры на фортепиано, копирование исполнения и его технической составляющей. В контексте формирования фортепианного репертуара как у начинающих, так и профессиональных пианистов-исполнителей: в Китае он складывается из национальной музыки и произведений зарубежных композиторов, в то время как в России акцент делается на осознанное и синтезирующее включение разнообразных произведений европейской, восточной и русской национальной культур.

Профессиональная подготовка пианистов осуществляется в консерваториях в Пекине и Шанхае. Китайские теоретики образования, как отмечается в работах, посвящённых подготовке пианистов-профессионалов, пишут о попытках воспроизведения в Китае российской модели непрерывного образования (школа – колледж – вуз) и одновременно констатируют отсутствие единой общенациональной трёхступенчатой структуры. Тем не менее, обучение игре на фортепиано ведется в школах, колледжах и вузах. Имитация системного подхода в обучении обеспечивает прочность формирования исполнительских навыков и специальных компетенций. Система сочетает традиционные и инновационные подходы, учитывает особенности китайской музыкальной культуры и традиций.

Ключевым социальным институтом, обеспечивающим массовость и мотивацию, является семья. Вера в воспитательную силу музыки, укорененная в китайской традиции, а также представление о музыкальном успехе как социальном лифте, побуждает родителей активно инвестировать в образование детей. Наличие музыкальных инструментов в доме, «специально изданных для семейного пользования методических разработок, самоучителей, компьютерных программ, музыкальных развивающих игрушек» [10, с. 235] делает раннее музыкальное развитие китайских детей возможным и перспективным фактором дальнейшего профессионального самоопределения.

Государственная культурная политика и растущий рыночный спрос создают благоприятную внешнюю среду. В этой системе, как справедливо отмечают исследователи, особую, порой гипертрофированную роль играют международные конкурсы. Они выступают как мощнейший социальный лифт, но, по мнению многих китайских педагогов, зачастую сужают репертуарные горизонты до стандартного набора виртуозных пьес, ориентируя весь педагогический процесс на достижение сиюминутного конкурсного результата, что становится предметом критического обсуждения в профессиональной среде. «Перевес техничности и виртуозности над качеством осмысленной игры на фортепиано является ярким примером недальновидности педагогической политики подобного рода и во многом обусловлен все-таки ментальным тяготением к духу соревнования и соперничества в погоне за виртуозностью» [3, с. 618]. Техничность, виртуозность, опора на яркие и выразительные эффекты – специфические черты методологии фортепианного обучения в Китае.

Именно здесь мы сталкиваемся с ключевыми вызовами, которые китайские эксперты сами идентифицируют как системные противоречия современного этапа фортепианной педагогики. Доминирующей проблемой, отмечаемой в трудах от Бянь Мэн до современных

авторов журнала «Фортепианное искусство», является гипертрофия технического аспекта подготовки в ущерб музыкальности и историко-культурной осведомлённости. Стремление к безупречному, но зачастую безликому звуку, воспитанное многократным проигрыванием инструктивного материала, не всегда трансформируется в осмысленную художественную речь.

В своих исследованиях китайские учёные указывают на важную проблему: отсутствие в учебных планах полноценных аналогов «Музыкальной литературы» как самостоятельных дисциплин ведёт к дефициту общего музыкального интеллекта. Психологическая цена такого подхода, включающая чрезмерные нагрузки и выгорание, также становится объектом изучения. Критике подвергается и ограниченность репертуарных горизонтов «конкурсной классикой», а также забвение навыков ансамблевого музицирования. Эти проблемы, усугубляемые дефицитом кадров, были чётко обозначены ещё в работе Лю Фан «Фортепианная педагогика в современном Китае: процесс становления, особенности, проблемы», что свидетельствует о высоком уровне самокритики и рефлексии в академическом сообществе.

Ответом на эти вызовы, сформулированные в том числе и китайскими теоретиками, должны стать:

– курс на гуманитаризацию образования, необходимость которой вытекает из проведённого анализа. Требуется системная интеграция в учебные планы циклов дисциплин по истории музыки и искусства, углублённого анализа форм и стилей. Это создаст для технического мастерства необходимый интеллектуальный контекст.

– разумное внедрение инструментов, которое уже активно изучается в Китае как способ демократизации и интенсификации обучения. Интерактивные нотные библиотеки, расширяющие возможности художественного самовыражения начинающих пианистов.

– развитие критического и творческого мышления, чему могут способствовать семинары-дискуссии и поощрение основ композиции, включая изучение современной китайской музыки, что напрямую связано с призывом А. Черепнина к созданию национального репертуара на основе успешного синтеза китайской музыки с современной западной композиторской техникой.

В заключение можно констатировать, что китайская фортепианная школа, опираясь на глубокие исследования своих учёных, стоит на пороге качественной трансформации. Пройдя этап усвоения мировых традиций и достигнув технических высот, она, благодаря внутренней рефлексии, осознаёт необходимость внутреннего перерождения.

Дальнейшая эволюция, путь которой намечен в трудах китайских музыковедов, лежит в плоскости воспитания «музыканта-исследователя и художника» – личности, обладающей не только виртуозным мастерством, но и собственным творческим голосом, обогащённым синтезом культур. Гармонизация дисциплины с глубиной художественного мышления, активное развитие национальной композиторской школы и педагогической теории позволят китайской фортепианной традиции перейти от роли блестящего интерпретатора к созданию новых, синкретических ценностей в мировом музыкальном искусстве.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Бао Хуэйцяо. Бао Хуэйцяо слушает своих коллег по профессии — Записи бесед с китайскими и иностранными пианистами. Вып. 1. Пекин: Чжунго вэнь лянь, 2002. 421 с.
2. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Народная музыка, 1996. 181 с.

3. Вэнь Сымань. Проблемы при преподавании игры на фортепиано в китайских вузах // Pedagogical Journal. 2022, Vol. 12, Is. 5A. P. 615–619.
4. Гэ Юйдэ. О фортепианной педагогике Чжу Гун-И. Пекин: Музыкальное издательство, 2001. 245 с.
5. Красильников И.М. Цифровое фортепиано и новые технологии в музыкальном образовании // Педагогика искусства. 2018. № 4. С. 68–75.
6. Лю Фан. Фортепианная педагогика в современном Китае: процесс становления, особенности, проблемы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 100–105.
7. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. М.: Кифара, 2002. 143 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 6-е изд. М.: Музыка, 1999. 228 с.
9. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 160 с.
10. Цзо Цин. Музыкальное воспитание детей в китайской семье // Социокультурные и психологические проблемы современной семьи: актуальные вопросы сопровождения и поддержки: сборник материалов VII Международной научно-практической конференции (Тула, 17 ноября 2021). Чебоксары: Издательский дом «Среда», 2021. С. 232–236.
11. Хао Ю. Педагогические условия формирования эстрадно-джазовой культуры обучающихся в китайских учебных заведениях / Ю. Хао, Е. Н. Шумилова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 4. – С. 105-114. – EDN ECLDFP.
12. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

**Цзоу Ячжоу**
доцент
кафедра основ теории музыки
Цзилиньский университет искусств
e-mail: 1144932517@qq.com

**Zou Yazhou**
Associate Professor
Department of Fundamentals of Music Theory
Jilin University of Arts

# ФОРМИРОВАНИЕ ТОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО: ПУТИ И МЕТОДЫ РЕАЛИЗАЦИИ

Аннотация. Актуальность данного исследования определяется тем, что тональное восприятие занимает ключевое место в системе профессиональной подготовки музыканта, при этом в практике обучения сольфеджио у обучающихся нередко сохраняются устойчивые сложности в освоении этого навыка. Статья направлена на теоретическое осмысление проблемы и упорядочение методических подходов, позволяющих более эффективно развивать тональное восприятие. В процессе работы были поставлены задачи изучения и обобщения научных источников, выявления наиболее значимых педагогических методов, а также обоснования возможностей их практического применения в образовательном процессе. Исследование опирается на методы теоретического анализа и синтеза, сравнительно-сопоставительный подход, систематизацию и элементы теоретического моделирования. В качестве основного результата предложена трехуровневая методическая модель формирования тонального восприятия. Она охватывает начальный уровень, связанный с формированием ощущения тональной устойчивости, аналитический уровень, предполагающий осознанное понимание ладовых связей, и интегративно-творческий уровень, на котором достигается свободное и гибкое оперирование тональностью. Уровни соотносятся между собой на основе принципов цикличности и параллельного развития. В заключении подчеркивается, что предложенная модель позволяет перейти от фрагментарного набора упражнений к более организованному педагогическому процессу, ориентированному на развитие осмысленного музыкального мышления. Полученные результаты могут быть использованы в практической деятельности преподавателей сольфеджио в учреждениях среднего и высшего музыкального образования.

Ключевые слова: тональное восприятие, сольфеджио, музыкальный слух, интонация, методика преподавания, ладовое чувство, слуховой анализ, трехуровневая модель.

# FORMATION OF TONAL PERCEPTION IN THE SOLFEGGIO COURSE: WAYS AND METHODS OF IMPLEMENTATION

Abstract. The relevance of this study is determined by the fact that tonal perception holds a key place in the system of professional training for musicians, while in solfeggio teaching practice, students often experience persistent difficulties in mastering this skill. The article aims to provide a theoretical understanding of the problem and to systematize methodological approaches that allow for more effective development of tonal perception. The work involved the tasks of studying and synthesizing scholarly sources, identifying the most significant pedagogical methods, and substantiating possibilities for their practical application in the educational process. The research is based on methods of theoretical analysis and synthesis, comparative approach, systematization, and elements of theoretical modeling. The main result is a proposed three-level

methodological model for developing tonal perception. It encompasses: 1) an initial level related to forming a sense of tonal stability, 2) an analytical level involving the conscious understanding of modal relationships, and 3) an integrative-creative level, where free and flexible operation of tonality is achieved. The levels are interconnected based on the principles of cyclicity and parallel development. In conclusion, it is emphasized that the proposed model allows for a transition from a fragmented set of exercises to a more organized pedagogical process focused on developing meaningful musical thinking. The findings can be used in the practical work of solfeggio teachers in secondary and higher music education institutions.

Keywords: tonal perception, solfeggio, musical ear, intonation, teaching methods, modal sense, auditory analysis, three-level model.

**Введение в проблему.**

Формирование профессионального музыкального слуха по праву рассматривается как одна из ключевых задач системы художественного образования. В основе этого процесса находится тональное, или ладовое, восприятие, без которого невозможно ни интонационно точное исполнение, ни осмысленный слуховой анализ, ни полноценное освоение музыкально-теоретических дисциплин. Именно развитый тональный слух обеспечивает целостное понимание музыкального произведения и его адекватную интерпретацию. В рамках курса сольфеджио работа над тональным восприятием традиционно занимает центральное место, поскольку способность слышать и осознавать функциональные связи звуков в ладу, чувствовать тональный центр и предвосхищать направление интонационного движения составляет основу музыкального мышления. Вместе с тем, несмотря на общепризнанную значимость данной проблемы, в педагогической практике сохраняется ряд устойчивых трудностей. Нередко учащиеся, обладая сформированными техническими навыками, демонстрируют нецелостное или неустойчивое ладовое восприятие, что проявляется в затруднениях при интонировании неустойчивых ступеней, потере ощущения тональности в условиях модуляций, а также в неспособности мысленно удерживать ладовую систему при слуховом анализе. Подобные проблемы напрямую связаны с недостаточной интонационной точностью, причины которой кроются не в физиологических особенностях слуха, а в сфере слухо-мыслительных процессов. В результате возникает очевидное противоречие между декларируемой значимостью тонального слуха и отсутствием у части обучающихся устойчивого и системного навыка его восприятия.

**Актуальность** настоящего исследования определяется необходимостью преодоления указанного противоречия путем поиска, систематизации и научного обоснования наиболее результативных путей и методов целенаправленного формирования тонального восприятия в процессе обучения сольфеджио. Современная педагогическая практика требует выхода за пределы преимущественно репродуктивных форм работы и обращения к методам, направленным на активизацию внутреннего слуха, развитие аналитического мышления и осознанное, творческое применение ладовых закономерностей. **Цель** данной статьи заключается в теоретическом осмыслении и методической систематизации путей и методов формирования целостного тонального восприятия у учащихся в процессе обучения сольфеджио. В рамках исследования предполагается анализ существующих в научно-методической литературе подходов к развитию тональной чувствительности, выявление и характеристика ключевых педагогических методов и приемов, способствующих поэтапному формированию устойчивого ладового чувства и интонационного мышления, а также обоснование практических путей их реализации в логике учебного процесса (от элементарных слуховых ощущений к освоению сложных тональных структур). Реализация поставленных **задач**

позволит перевести работу над развитием тонального слуха из сферы интуитивно-эмпирических педагогических действий в область осознанного и системного методического воздействия, что представляет собой одну из наиболее актуальных задач современной методики преподавания сольфеджио.

**Краткий обзор исследований (литературы).**

Проблематика формирования музыкального слуха, а особенно его тонально-ладового аспекта, на протяжении длительного времени остается в центре внимания специалистов в области музыкальной педагогики и психологии. Обзор современных научных публикаций, представленных преимущественно исследованиями китайских авторов, а также рядом работ отечественных ученых, позволяет проследить ключевые направления научного осмысления процессов становления тонального восприятия в рамках обучения сольфеджио.

Ряд исследований исходит из понимания дисциплин слухового цикла как базового элемента профессионального музыкального образования. Так, Инь Цзя [1] рассматривает сольфеджио и развитие слуха как фундамент, на котором строится освоение композиционной техники, подчеркивая их значение для формирования аналитического и творческого мышления музыканта. В работах Тан Сяобиня [2] и Лю Минцонга [3] особое внимание уделяется навыкам чтения слух и слухового анализа, которые в условиях высшего музыкального образования трактуются как неотъемлемые профессиональные умения. Более широкий взгляд предлагает Чэн Бо [4], связывая развитие слуха с общей стратегией формирования музыкальных способностей и тем самым подчеркивая интегративный характер слуховой подготовки. Значительная часть научных работ носит методическую направленность и сосредоточена на конкретных способах формирования тонального слуха и трудностях, возникающих в этом процессе. Непосредственно развитию тональной чувствительности посвящено исследование Чжан Сюаньнин [5]. Существенный вклад в разработку практических методов вносит Ли Цзиньхуа [6], предлагая структурированный «новый метод тональной прогрессии», ориентированный на последовательное и системное освоение ладовых связей. Го Сюэли [7] анализирует типичные причины интонационных неточностей и акцентирует необходимость целенаправленных педагогических мер для их устранения.

Отмечена закономерность - современные исследования все чаще демонстрируют стремление к комплексному и междисциплинарному подходу. Так, Ли Еи [8] рассматривает одновременную тренировку сложных ритмических и тональных структур, подчеркивая важность целостного музыкального восприятия. Исломова М. З. [9] развивает эту линию, подробно анализируя взаимосвязь ритмических и тональных компонентов в сложных музыкальных текстах, что способствует более глубокому пониманию системности музыкального мышления.

В целом анализ научной литературы свидетельствует о многогранности подходов к изучению данной проблемы. Существует значительный массив исследований, подтверждающих ключевую роль тонального слуха в профессиональной подготовке музыканта [1; 2; 3; 4], описывающих отдельные методики его развития [5; 6], а также предлагающих интегративные и инновационные решения [8; 9; 10; 11]. Очевидна необходимость систематизации накопленного опыта и объединения различных методов в рамках целостной методической концепции, ориентированной на поэтапное формирование устойчивого тонального, или ладового, восприятия. Настоящее исследование направлено на восполнение данного пробела путем синтеза традиционных педагогических подходов и современных методических идей для создания эффективной модели обучения.

**Методы (методики).**

Для достижения цели исследования и решения поставленных задач был использован совокупный набор взаимосвязанных научных методов, адекватных теоретико-методологической направленности работы. На начальном этапе ключевое значение имел анализ научной литературы с последующим обобщением полученных выводов. Были рассмотрены современные отечественные и зарубежные источники, прежде всего труды китайских исследователей, посвященные проблематике развития музыкального слуха, особенностям тонального восприятия и методике преподавания сольфеджио. Обращение к данным работам позволило уточнить понятийный аппарат, выявить основные исследовательские направления и существующие методические подходы.

Важное место в исследовании занял сравнительно-сопоставительный анализ, направленный на выявление общих закономерностей и специфики различных педагогических концепций. В ходе работы были сопоставлены традиционные методы развития ладового чувства с инновационными решениями последних лет, в том числе метод тональной прогрессии, предложенный Ли Цзиньхуа [6], и интегративный подход, основанный на использовании народной музыки, разработанный Лю Чаонань [10].

На основе анализа теоретических источников и обобщения педагогического опыта, отраженного в методических трудах, был осуществлен отбор и структурирование путей формирования тонального восприятия. Применение приемов систематизации и классификации позволило перейти от описания отдельных методических приемов к выстраиванию целостной модели, включающей базовый, аналитический и комплексно-творческий уровни работы.

Завершающим этапом стало теоретическое моделирование, в рамках которого были обобщены результаты исследования и разработана поэтапная модель формирования тонального восприятия в логике учебного процесса курса сольфеджио.

Данная модель представляет собой систему принципов и последовательность применения методов, обеспечивающих постепенный переход от элементарных слухо-двигательных навыков к более сложным формам тонального мышления.

**Результаты и их обсуждение.**

В теоретическом плане важнейшим результатом стало уточнение содержания и функционального наполнения понятия «тональное восприятие» применительно к задачам курса сольфеджио. Анализ научных работ [1; 5] показал, что в современной исследовательской традиции данный термин нередко используется как равнозначный таким понятиям, как «ладовое чувство» или «интонационный слух», что приводит к размыванию его смысловых границ. В рамках настоящего исследования тональное восприятие трактуется как сложная когнитивно-слуховая способность, включающая различение высотных соотношений, осознание функциональных тяготений и иерархии ступеней, умение удерживать тональный центр в условиях голосового движения и гармонических изменений, а также способность к предвосхищению интонационных и гармонических разрешений.

Обращение к исследованиям, в которых подчеркивается стратегическое значение сольфеджио [4], его связь с развитием композиционного мышления [1] и профессионального вокального исполнительства [3], выявило общую закономерность: тональное восприятие рассматривается как фундаментальная основа, объединяющая и организующая ритмические, тембровые и фактурные параметры музыкального языка. М.З. Исломова также подчеркивает неразрывность тональных и ритмических связей в сложных музыкальных структурах [9, с. 149]. Результаты исследования подтверждают принципиальное положение о том, что без сформированного тонального восприятия

невозможно достижение целостного и осмысленного музыкального мышления, что косвенно подтверждается и анализом интонационных трудностей [7, с. 63].

Наиболее значимым методическим результатом исследования стала разработка и теоретическое обоснование трехуровневой модели формирования тонального восприятия. Предложенная модель не сводится к простому набору упражнений, а представляет собой целостную систему, выстроенную по принципу постепенного усложнения. Каждый следующий уровень опирается на уже сформированные навыки и одновременно выдвигает перед учащимся новые задачи, обеспечивая поступательное развитие слухового мышления.

***На базовом уровне**,* ориентированном на формирование тональной устойчивости и слухо-двигательных стереотипов, результатом систематизации стало выделение группы методов, направленных на глубокое «вживание» в ладовую систему. Речь идет об осознанном интонировании, в котором ключевую роль играет понимание функционального значения каждой ступени [2, с. 206]. Особое значение в этом контексте имеет метод тональной прогрессии. Его эффективность объясняется тем, что вместо абстрактного воспроизведения звукоряда учащийся интонирует небольшие, но функционально насыщенные обороты, такие как I-III-V-III-I [6, с. 154]. В результате в слуховом сознании формируется не набор изолированных высот, а система устойчивых функциональных связей, своего рода внутренняя «карта» тональности. Именно поэтому, данный подход напрямую отвечает на проблему, обозначенную Го Сюэли, устраняя не столько внешнее проявление неточности интонации, сколько ее глубинную причину - отсутствие внутреннего слухового предвосхищения каждого звука [7, с. 63].

***На аналитическом уровне*** основное внимание уделяется осознанию ладовых связей и развитию внутреннего слуха. Здесь важным итогом становится четкое разграничение методов слухового анализа на аналитико-синтаксические и структурно-синтетические. К первой группе относится традиционный гармонический анализ на слух, предполагающий определение функций и их цифровое обозначение. Ко второй - методы, предложенные Ли Еи [8, с. 102], которые, согласно полученным выводам, обладают принципиальной методической ценностью. Их объединяет установка на неразрывное единство тонального и ритмического начала. Анализ данного аспекта позволяет интерпретировать вывод о том, что изолированная тренировка ритма или интонации формирует искусственный, оторванный от музыкальной практики навык. В реальной музыке ритм выполняет функцию артикуляции тональных событий, поэтому задания, в которых требуется воспроизвести ритмический рисунок в конкретной тональности или выполнить мелодический диктант с акцентом на метроритмическое выделение устоев и вводных тонов, оказываются значительно более эффективными [5, с. 29].

***Интегративно-творческий уровень,*** ориентированный на свободное оперирование тональностью в условиях, приближенных к реальному музицированию, выступает логическим завершением всей системы. Анализ научной и методической литературы выявил устойчивую тенденцию к выходу за рамки репродуктивных форм обучения, и результатом настоящего исследования стало обоснование необходимости данного уровня как кульминационного этапа работы. Особую роль здесь играют два методических направления. Первое связано с включением фольклорного материала. Обращение к народной музыке (пентатоническим структурам, переменным ладам, характерным интонационным формулам) не только расширяет ладовый опыт учащегося, но и связывает абстрактные упражнения с живой, эмоционально насыщенной музыкальной практикой, вводя культурологическое измерение обучения [10, с. 77]. Второе направление представлено творческими заданиями, такими как импровизация, подбор аккомпанемента или сочинение каденций. Их эффективность заключается в том, что они активизируют продуктивный слух, т.е. учащийся не реагирует на готовый стимул, а самостоятельно

формирует музыкальное высказывание в рамках заданных тональных закономерностей [3, с. 68].

Предложенная трехуровневая модель не предполагает жесткой линейной логики, при которой обучение обязательно проходит этапы строго один за другим. Напротив, в ходе анализа становится очевидно, что наиболее продуктивным является одновременное и цикличное освоение разных уровней [4, с. 152]. Так, элементы аналитического мышления, например, понимание того, что пропетая фраза завершается на V ступени, вполне уместны уже на начальном этапе обучения [11, с. 121]. Аналогично, первые попытки импровизации в пределах ограниченного набора освоенных ступеней могут быть не только возможны, но и педагогически оправданы с самого начала работы.

С практической точки зрения значимым оказывается и выявление так называемых «узких мест», влияющих на успешность обучения. Рассмотрение трудностей, описанных Го Сюэли, сквозь призму данной модели показывает, что многие неудачи обусловлены недостаточной сформированностью базовых навыков, прежде всего отсутствием устойчивой внутренней слуховой опоры на тонику [7, с. 64]. В этом контексте педагогическая диагностика должна быть направлена не просто на фиксацию ошибки, а на уточнение того, на каком уровне тонального восприятия, например, сенсорном, функциональном или системном возникает затруднение.

Отдельного внимания заслуживает вывод о принципиальной роли связи слуха и голоса. Практически все методы в той или иной форме опираются на вокальное интонирование. Голос в данном случае выполняет функцию воспроизведения звука и служит основным каналом обратной связи для внутреннего слуха, а также средством телесного, мышечного закрепления интонационных ощущений [1, с. 139]. С этой точки зрения подходы, исключающие активное пение и ограничивающиеся прослушиванием или аналитическим разбором, оказываются менее результативными на этапе первичного формирования навыка, хотя могут быть полезны для его дальнейшего уточнения и развития.

Наконец, обсуждение подтверждает важность расширения культурного и стилевого контекста обучения. Включение в модель народной музыки, импровизационных практик, а также обращения к репертуару разных эпох и направлений (от барокко до модального джаза) позволяет уйти от упрощенного понимания тональности исключительно в рамках классического мажора и минора.

**Выводы и заключение.**

Проведенное исследование, посвященное путям и методам формирования тонального восприятия в курсе сольфеджио, в целом подтвердило достижение поставленной цели и позволило получить развернутые ответы на задачи, обозначенные во введении. Анализ научно-методической литературы показал, что целенаправленное развитие тонального (ладового) слуха по-прежнему рассматривается как фундаментальная основа профессионального музыкального мышления. При этом выявлено, что современные педагогические концепции постепенно отходят от узко технического понимания данного процесса и все чаще трактуют его как сложное, многокомпонентное явление, включающее сенсорные, функциональные, аналитические и творческие аспекты. Обзор источников позволил определить значительное количество методик и практических приемов, однако их разрозненность и отсутствие единой структуры обусловили необходимость систематизации и объединения в целостную модель.

В ходе исследования подробно описаны основные методы формирования тонального восприятия, которые были обобщены в рамках трехуровневой педагогической модели. На базовом уровне акцент делается на формировании устойчивого ощущения тональности через осмысленное интонирование, противопоставляемое механическому воспроизведению звуков. Особое значение здесь имеет метод тональной прогрессии,

способствующий выработке прочных слухо-двигательных связей и устойчивых функциональных представлений. Аналитический уровень ориентирован на развитие навыков слухового анализа и осознание ладовых взаимосвязей, при этом наибольшую эффективность демонстрируют подходы, в которых тональность рассматривается в тесной связи с ритмом, что позволяет учащимся воспринимать музыкальную ткань как единое целое. Завершающим этапом выступает интегративно-творческий уровень, где сформированные навыки переводятся в практическую плоскость. Наиболее продуктивными здесь оказались обращение к народно-песенному материалу, расширяющее ладовой опыт обучающихся, а также разнообразные творческие задания, требующие активного и осознанного оперирования тональностью и свидетельствующие о сформированности внутренних слуховых представлений.

Отдельное внимание в работе было уделено практическим путям реализации предложенных методов в структуре учебного процесса. Обосновано, что наиболее эффективной является нелинейная и цикличная организация обучения, при которой элементы анализа и творчества вводятся параллельно с формированием базовых навыков. Существенным условием результативности признана неразрывная связь между внутренним слухом и вокальным интонированием, где голос выступает основным инструментом самоконтроля и обратной связи. Практическое применение модели предполагает от педагога диагностический подход, направленный на выявление слабых сторон тонального восприятия у каждого учащегося и целенаправленный подбор методов соответствующего уровня.

В заключение можно сделать вывод о том, что формирование тонального восприятия является управляемым педагогическим процессом. Его успешность определяется переходом от набора разрозненных упражнений к продуманной системе, последовательно ведущей учащегося от элементарного ощущения тоники к свободному и осмысленному оперированию ладовыми закономерностями в условиях, приближенных к реальной музыкальной практике. Предложенная трехуровневая модель может рассматриваться как теоретико-методический каркас для такой работы, объединяющий традиционные, проверенные временем подходы и современные педагогические идеи. Перспективы дальнейших исследований связаны с разработкой цифровых инструментов, поддерживающих каждый уровень модели, а также с изучением возрастных и индивидуально-психологических особенностей формирования тонального слуха у различных категорий обучающихся.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Инь Цзя. Анализ важности сольфеджио и развития слуха в теории композиционной техники / Искусствоведение. – 2023. – № 15. – С. 138-141.
2. Тан Сяобинь. Краткое обсуждение роли обучения пению с листа и развитию слуха в музыкальном образовании в вузах / Популярная литература и искусство. – 2021. – № 7. – С. 206-207.
3. Лю Минцонг. Исследование важности и методов развития слуха в пении / Мир комедии (второе полугодие). – 2022. – № 3. – С. 67-69.
4. Чэн Бо. Стратегии развития музыкальных способностей студентов колледжа в обучении пению с листа и развитию слуха / Оценка искусства. – 2020. – № 20. – С. 152-154.
5. Чжан Сюаньнин. О развитии тональной чувствительности в музыкальном слухе / Современная музыка. – 2016. – № 19. – С. 28-30.

6. Ли Цзиньхуа. Новый метод тональной прогрессии в обучении пению с листа и развитию слуха / Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории музыки, Китай). – 2012. – № 1. – С. 152-156.
7. Го Сюэли. Размышления и анализ проблем повышения точности интонации при обучении сольфеджио и развитию слуха / Дом драмы. – 2022. – № 1. – С. 63-64.
8. Ли Еи. Тренировка сложных ритмов и долей в сольфеджио и развитии слуха / Дом драмы. – 2025. – № 15. – С. 101-103.
9. Исломова М. З. Тонально-ритмические взаимосвязи в сложных музыкальных структурах / Наука и образование. – 2025. – № 5. – С. 148-152. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tonalno-ritmicheskie-vzaimosvyazi-v-slozhnyh-muzykalnyh-strukturah (дата обращения: 15.01.2026).
10. Лю Чаонань. Интеграция обучения народной музыке и визуальному пению для тренировки слуха / Дом драмы. – 2023. – № 11. – С. 76-78.
11. Чжу Цююэ. Тренировка и совершенствование сольфеджио и музыкальной подготовки / Оценка искусства. – 2021. – № 22. – С. 120-122.

**Чжан Луяо**
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена
e-mail: 1476883349@qq.com

**Zhang Luyao**
Postgraduate Student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

# ВЫДАЮЩИЕСЯ ФОРТЕПИАННЫЕ ВИРТУОЗЫ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Аннотация. Целью статьи является анализ некоторых аспектов современной фортепианной школы Китая и деятельности ведущих китайских пианистов-виртуозов. В настоящее время фортепианное искусство Поднебесной переживает бум и приковывает к себе внимание всего мира, поэтому в статье затрагивается ряд проблем современного китайского пианизма. В ходе написания статьи автором были применены теоретический и практический методы исследования. В конце сделаны выводы о том, что, несмотря на некоторые проблемы, школа китайского фортепианного искусства является уникальным феноменом, покорившим мир.

Ключевые слова: виртуозы, китайский пианизм, фортепианный бум, современность, Китай, мировая слава.

# OUTSTANDING PIANO VIRTUOSOS OF MODERN CHINA

Annotation. The purpose of the article is to analyze some aspects of the modern piano school in China and the activities of leading Chinese virtuoso pianists. Currently, the piano art of the Middle Kingdom is booming and attracts the attention of the whole world, therefore, the article touches upon a number of problems of modern Chinese pianism. During the writing of the article, the author applied theoretical and practical research methods. In the end, it is concluded that, despite some problems, the school of Chinese piano art is a unique phenomenon that has conquered the world.

Keywords: virtuosos, Chinese pianism, piano boom, modernity, China, world fame.

Современное фортепианное исполнительское искусство – яркий и самобытный феномен китайской культуры. В нынешнюю эпоху в мире наблюдаются некоторые кризисные явления в фортепианной музыке. Однако Поднебесная в этом плане стоит особняком. В ней, наоборот, культура игры на фортепиано переживает расцвет – настоящий «фортепианный бум» [1, С. 59]. В научном сообществе прижилось даже такое понятие, как «китайский пианизм» [2, С. 189]. Китай регулярно открывает миру все новых выдающихся пианистов-виртуозов.

Чтобы понять, почему искусство игры на фортепиано в КНР переживает такой небывалый расцвет, следует погрузиться в историю ее формирования и эволюции. Классическое музыкальное искусство в Поднебесной сформировалось поздно – лишь на заре XX столетия [3, С. 3]. На начальном этапе оно вобрало в себя традиции европейской и русской классической музыки, а также китайского национального музыкального творчества [4, С. 3298]. Именно в это время, благодаря развитию культурных связей Китая с Россией и Европой, китайские исполнители стали получать образование в европейских и российских

музыкальных учебных заведениях. Затем в самом Китае начали открываться консерватории, организовываться симфонические оркестры, академические хоры.

В середине XX столетия Поднебесная, в основном, поддерживала культурные связи, в том числе в области музыкального обмена, с СССР. Процесс интеграции Китая с другими странами получил интенсивное развитие уже после того, как в КНР в 1966 году произошла культурная революция [5, С. 118].

Зарождение и эволюция профессионального фортепианного образования в Поднебесной тесно сопряжено с тремя педагогическими системами – русской, европейской и американской [6, С. 184]. Процесс его формирования разделяют на три ключевых периода: 1900-1950-е годы (развитие отношений Китая с Россией (СССР) и государствами Европы), 1950-1970-е годы (эпоха образования Китайской Народной республики и культурной революции), последние несколько десятилетий XX столетия (выход китайской фортепианной музыки на мировой уровень, практика культурного обмена между Европой, Россией и США).

Несмотря на то, что фортепианная школа Поднебесной сложилась довольно поздно, она пережила стремительный скачок в своей эволюции и очень быстро достигла мирового уровня.

Еще одна отличительная черта пианистической школы Китая – ее массовость. Школа является культурным достоянием государственной значимости и активно поддерживается правительством. Согласно государственной программе, практически все дети с ранних лет осваивают игру на фортепиано [7, С. 47].

К настоящему времени в Китае насчитывается более десяти миллионов пианистов. Существует множество консерваторий и музыкальных факультетов при университетах в разных городах страны, большое количество музыкальных школ. Создается все больше симфонических оркестров. Государство оказывает финансовую помощь талантливым и перспективным молодым музыкантам. Китайские пианисты ведут интенсивную концертную деятельность не только у себя в стране, но и по всему миру.

«Китайский пианизм» – динамичное явление, которое находится в процессе своего развития, так как постоянно открываются новые имена исполнителей. Целью автора является желание привлечь внимание к этому феномену. При написании статьи автор опирался на исследовательские труды, главным образом, последних лет: кандидатские диссертации и научные статьи в прессе.

Итак, в XXI веке в Китае появилось целое поколение музыкальных исполнителей мирового уровня. Помимо фортепианных виртуозов, мировой славы достигли исполнители и других направлений. Но особенно ярко современную исполнительскую культуру Поднебесной представляют пианисты.

Грандиозная слава к фортепианным исполнителям Китая пришла в конце XX – начале XXI столетий. Несмотря на ряд внутренних противоречий Поднебесной, языковые границы, серьезную разницу между специфическими особенностями китайской музыки и традициями музыкальной культуры Европы, фортепианные виртуозы сумели по-настоящему завоевать мировой музыкальный олимп [8, С. 4].

Рассмотрим достижения некоторых «звезд» школы фортепианного искусства КНР. Один из исполнителей с мировым именем – Ланг Ланг. В 4 года он начал осваивать фортепианное мастерство, попав к знаменитому педагогу – Чжу Яфэню. С 5 лет одаренный мальчик активно участвовал в китайских и международных конкурсах, занимая первые места.

В 11 лет Ланг Ланга наградили за блестящие достижения в сфере исполнительского мастерства – он победил в 4-м Международном конкурсе молодых пианистов, состоявшемся в Германии. Через 2 года на Втором международном конкурсе молодых

музыкантов им. П. Чайковского, состоявшемся в Японии, юный исполнитель вновь одержал триумфальную победу.

На сегодняшний день, Ланг Ланг, является единственным пианистом КНР, получившим премию Леонарда Бернстайна. Это событие состоялось в рамках концерта, где присутствовали первые лица и высокопоставленные чиновники различных государств. Кроме того, Ланг Ланг является первым китайским фортепианным исполнителем, получившим «Грэмми».

Выражая дань уважения знаменитому пианисту, предприятие Steinway & Sons, занимающееся производством фортепиано, назвало в честь исполнителя один из своих новых инструментов – «The Lang Lang Piano». Именно головокружительный успех Ланг Ланга во многом способствовал расцвету фортепианного исполнительства в Поднебесной [9, С. 3].

Говоря о музыкальном языке Ланг Ланга, следует подчеркнуть, что его исполнению присуща экстравертная, театральная подача, а уровень техники пианиста просто феноменален. Его стиль характеризуется как экспрессивный и эмоционально открытый, часто уже на грани манерности, но это делает интерпретации музыканта яркими и запоминающимися.

Ли Юньди – еще один виртуоз, который приобщился к музыке в самом раннем детстве. В 4 года он освоил навыки игры на аккордеоне. В 5 лет мальчик победил в конкурсе юных аккордеонистов. В 7 лет он увлекся фортепианным исполнительством.

В 12 лет Ли Юньди зачислили в школу при Сычуаньской консерватории. В 13 лет он участвовал в Международном конкурсе пианистов им. Стравинского, проходившем в Шампейне, и занял третье место. Через год юноша поступил в Институт искусств Шэньчжэня.

В 17 лет Ли Юньди стал третьим на Международном конкурсе пианистов им. Франца Листа, который состоялся в Утрехте. Третье же место он занял на Китайском международном конкурсе пианистов, проходившем в Пекине.

Важнейшее событие в исполнительской карьере Ли Юньди – его победный триумф в Конкурсе пианистов им. Шопена в Варшаве, в котором он участвовал, когда ему было 18 лет. Исполнить явился первым китайским лауреатом данного конкурса и наиболее юным участником за всю историю его существования. В 30 лет Ли Юньди стал самым молодым педагогом Сычуаньской консерватории.

Ли Юньди, по сравнению с Ланг Лангом, является гораздо более интровертным и поэтичным пианистом. Его стиль отличается глубоким лиризмом и утонченностью, особенно при исполнении произведений Ф. Шопена. Игра музыканта сосредоточена на достижении красивого, певучего звука и передаче тонких эмоциональных оттенков.

Больших успехов в фортепианном исполнительстве достигла и одаренная пианистка Ди Ву. В 12 лет она смогла поступить в Пекинскую государственную музыкальную консерваторию, а в 14 – впервые дала концерт в филармонии Пекина. Затем Ди Ву продолжила свое обучение исполнительскому искусству в США. Она постоянно ездит с гастролями по странам Европы, Азии, Соединенным Штатам Америки. Ее считают одной из лучших пианисток, исполняющих произведения И. Брамса.

Характеризуя стиль Ди Ву, стоит отметить, что в нем сочетаются вдумчивость, мощь и элегантность. Он выделяется своей особой харизмой, построенной на безупречной «стальной» технике и остром музыкальном интеллекте, позволяющем пианистке воплощать глубоко осмысленные интерпретации.

Ван Юйцзя – еще одна потрясающе талантливая пианистка-виртуоз. В 6 лет она начала свои занятия музыкой, и уже через год поступила в консерваторию Пекина. Кроме того, она училась в престижных образовательных музыкальных учреждениях Канады и

США. Первых успехов юная пианистка добилась в возрасте 7 лет.

Ван Юйцзя прославилась благодаря своей неповторимой и высокотехничной фортепианной игре. Ее манера исполнения отличается блестящим артистизмом, какой-то особой мощью и новаторскими экспериментами в области интерпретации музыкальных произведений. С высочайшим мастерством она исполняет «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова, польку И. Штрауса, вариации И. Брамса по мотивам произведений Н. Паганини. Благодаря потрясающей виртуозности манеры, заключенной в стремительной беглости пальцев и скорости игры, девушка получила псевдоним – «Летающие пальцы» [10, С. 188].

Уже много лет Ван Юйцзя участвует и выигрывает в масштабных музыкальных конкурсах, а также ведет активную концертную деятельность, выступая по всему миру как сольно, так и с лучшими симфоническими оркестрами разных стран. Исполнительница занимает третье место в списке 10 самых выдающихся фортепианных исполнителей мира.

Характеризуя стиль Ван Юйцзя, нужно подчеркнуть, что он представляет собой синтез головокружительной виртуозности, тонкой музыкальной чувствительности и магнетической сценической энергии. Игра пианистки поражает как потрясающей технической мощью и скоростью, так и способностью к проникновенному, даже нежному лиризму.

Чжан Хаочен – еще один выдающийся виртуоз, который освоил пианино с 3 лет. В 5 лет он дебютировал с сольным концертом на большой сцене, в 6 исполнил концерт В.А. Моцарта совместно с симфоническим оркестром Шанхая. С 11 лет одаренный мальчик уже вовсю ездил по своей стране с гастролями.

В 12 лет Чжан Хаочен победил в Конкурсе юных пианистов им. П.И. Чайковского и в 5-м Азиатском конкурсе им. Шопена в Японии. Когда пианист выступил на 49-м Международном фестивале им. Ф. Шопена, в прессе появилось множество статей, отмечающих его превосходную технику.

Уникальная особенность музыканта – его редчайшая исполнительская память. Он сумел подготовить за 10 месяцев 4 сольных программы, а за 4 месяца виртуозно освоить третий концерт С.В. Рахманинова. Чжан Хаочен выиграл в 13-м Международном конкурсе пианистов им. Вана Клиберна.

Исполнительское искусство Чжан Хаочена обнаруживает симбиоз выдающегося технического мастерства и глубокого музыкального осмысления произведений. Его игра характеризуется блеском и мощью, которые, тем не менее, всегда подчиняются логике композиции и не имеют чрезмерной аффектации.

Лю Цзи – исполнитель, который сумел получить золотую медаль на Международном конкурсе в Бирмингеме, как самый юный пианист. Он – единственный фортепианный исполнитель из Китая, получивший премию Британского молодежного фонда классической музыки.

В возрасте 16 лет Лю Цзи поступил в Музыкальную консерваторию королевы Софии в Испании. Здесь он получил прекрасное образование в классе прославившегося на весь мир фортепианного исполнителя и выдающегося педагога – Дмитрия Башкирова, благодаря чему особенно проникся любовью к русской классической музыке.

Музыкальный стиль Лю Цзи наделен особым лирическим даром и способностью заставить рояль «петь». Обладая великолепной техникой, исполнитель применяет ее для создания мелодически насыщенных и певучих интерпретаций, отмеченных в то же время виртуозным размахом.

Чжан Шэнлян (прозвище – «Ню Ню») дает концерты с 6 лет. В 8 лет его зачислили в школу при консерватории Шанхая. Когда мальчику было 10 лет, британская звукозаписывающая компания EMI оформила с ним контракт. С этого момента он начал активную концертную деятельность.

В возрасте 17 лет Чжан Шэнлян смог поступить в Джульярдскую школу в Соединенных Штатах. Кроме того, он стал первым фортепианным исполнителем КНР, который выступил в детском возрасте с сольной программой в Государственном театре Пекина. Признано, что музыкант обладает высочайшим уровнем фортепианной техники.

Творческая манера Чжан Шэнляна отличается поразительной естественностью и зрелостью исполнения, а также элегантностью и продуманностью. Благодаря своей отточенной технике и поэтическому подходу он способен добиваться тонко нюансированного и глубокого звучания.

В научном сообществе теме фортепианной школы Поднебесной и ее ярких представителей посвящен ряд исследований, главным образом, китайских авторов, которые дают актуальные оценки этому яркому культурному феномену.

В ходе написания статьи были проанализированы две кандидатские диссертации. Исследователь Бянь Мэн рассматривает эволюцию китайского фортепианного искусства, начиная с момента его возникновения и практически до конца XX столетия, в рамках общественно-исторического контекста. Он анализирует исполнительское искусство, педагогику и важную роль русской школы в становлении и развитии китайского пианизма. Бянь Мэн рассматривает фортепианное искусство Китая как самобытное явление, основанное на соединении конфуцианства, даосизма, народной музыки и европейской классической школы. Вот что он говорит об этом: «Конфуцианство и даосизм создали культурный климат, в котором развивалась и продолжает развиваться китайская музыкальная, в том числе фортепианная культура. Китайский пианизм в своём становлении базируется как на постижении европейского, мирового фортепианного искусства, так и на национальных музыкальных традициях, которые пронизаны философией конфуцианства и даосизма» [3 С. 4].

Достоинствами данного исследования, на мой взгляд, являются фундаментальность подхода и глубина анализа процесса формирования китайской пианистической школы. Особенно ценным представляется осмысление симбиоза восточной философии и европейской музыкальной техники. Однако данная диссертация, написанная в 1994 году, безусловно, ограничена временным фактором. Несмотря на все ее достоинства, с современной точки зрения она не является уже по-настоящему актуальной, так как в силу объективных причин не дает представления о сегодняшнем состоянии пианизма в Поднебесной и о «виртуозном буме» 2000-х – 2010-х годов.

Как раз для понимания этого явления, а также проблем массовой индустрии и жесточайшей конкуренции, выявившихся на более позднем этапе развития китайской пианистической школы важна диссертация Хоу Юэ 2009 года. Она также ценна тем, что она раскрывает актуальные вопросы детского фортепианного образования, которое выступает своеобразной «фабрикой» китайских виртуозов. Исследователь говорит об огромной важности музыкального образования детей в Китае, в которое напрямую связано с эстетическим и этическим воспитанием: «Как уникальное искусство музыка действительно является катализатором эстетического воспитания, она играет огромную роль в формировании художественных способностей детей и прививании им благородных моральных качеств. А рост эстетического чувства естественно ведет к повышению музыкальных способностей» [8 С. 2].

Некоторым недостатком данного исследования является то, что автор не в полной мере критически подходит к главной проблеме китайской системы в сфере музыкального образования, связанной с преобладанием роли технической виртуозности над развитием художественной индивидуальности и глубины интерпретации. Именно данный перекос в сторону придания важного значения техничности в ущерб развития творческой индивидуальности музыкантов представляется мне главной проблемой современного

китайского пианизма.

Проблемам фортепианного образования посвящена статья Чэнь Янань. Автор сосредотачивает свое внимание именно на сложностях и несовершенствах китайской фортепианной педагогики. Он выделяет ряд острых моментов. Среди них: излишнее увлечение технической стороной игры в погоне за виртуозностью и связанное с этим чрезмерное присутствие в программе различных упражнений и учебных этюдов. Вот что говорит исследователь об этом: «Основной акцент при обучении пианистов в Китае сделан на тренировку силы и беглости пальцев. Такой крен в сторону техничности играет негативную роль не сам по себе, а вследствие упущения другого важного компонента – художественного содержания произведения» [7 С. 46]. Кроме того, автор говорит о недостаточном профессионализме педагогических кадров и отсутствии общей теоретико-методической базы подготовки высококвалифицированных педагогов: «Нехватка преподавателей привела к изменению формы обучения с индивидуального, т.е. «педагог-ученик», на коллективное, когда с одним учителем сразу могут заниматься два, три, а то и четыре студента. Естественно, что такие занятия не дают желаемого результата, так как требуемого на каждого ученика внимания и времени у преподавателя, попросту нет. Другой стороной недостаточной квалификации педагогов является неспособность вести научно-методическую деятельность» [7, С. 47].

Тема формирования и развития китайского фортепианного искусства как самобытного явления освещается рядом исследователей в научных статьях. Чэнь Янань и Сун Пэн оценивают важную роль, которую сыграли зарубежные фортепианные школы для становления китайского пианизма. Если Чэнь Янань рассматривает многообразие влияний (европейское, русское и американское), то Сун Пэн делает упор на связь китайского фортепианного искусства с русской академической школой.

Вопросы становлении и эволюции китайской фортепианной школы освещают в своих статьях Дай Цзыцзюнь, Юй Шэнлинь и А.В. Торопова. Статья Дай Цзыцзюнь представляет особенный интерес тем, что она анализирует не только достоинства и успехи китайской системы фортепианного образования, но и существующие проблемы. Автор отмечает, что в последние годы фортепианное образование Китая переживает застой, что особенно проявляется в крупных городах. Оно чрезмерно погрузилось в погоню за материалистическими достижениями: сертификатами о сдаче экзаменов, конкурсными наградами. Таким образом, по мнению исследователя, страдает творческий аспект музыкального образования.

Еще несколько статей, которые были рассмотрены, посвящены непосредственно современным китайским фортепианным исполнителям и их достижениям на мировой музыкальной арене. Сюй Бо анализирует причины «фортепианного бума» в современном Китае и рассматривает исполнительское мастерство Ланг Ланга, Ли Юньди, Чжан Хаочена. Иньци Доу анализирует вопросы утверждения в мировом музыкальном сообществе таких звезд, как Ланг Ланг, Ван Юйцзя, Чень Са. Статья Жуань Вэньшэн полностью посвящена истории головокружительного успеха Ван Юйцзя.

Подводя итоги статьи, отметим, что современное китайское фортепианное искусство – поистине самобытное, ни на что не похожее явление. Оно сформировалось под воздействием множества факторов: политического, социально-экономического, культурного. Очевидно, что утверждение Поднебесной как мировой державы сказывается на всех областях жизни китайского общества, в частности, и на сфере музыки. Открытость КНР миру в культурном плане и одновременно сохранение своих традиций, основанных на этнической музыке и религиозно-философских концепциях даосизма и конфуцианства, способствовали созданию уникальной фортепианной школы Китая, которая вобрала в себя черты европейской и русской, академических школ, а впоследствии и американского

фортепианного искусства.

Несмотря на имеющиеся проблемы (погоня за материальных успехом и наградами, излишнее увлечение технической – виртуозной – стороной исполнительства в ущерб творческому процессу, нехватка высококвалифицированных педагогов) школа китайского фортепианного искусства является интересным и привлекающим внимание феноменом, покорившим мир.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 1. – С. 59-68.
2. Чэнь Янань. Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма // Манускрипт. – 2020. – № 4. – Т. 13. – С. 189-193.
3. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: диссертация кандидата искусствоведения. – СПб., 1994. – 142 с.
4. Дай Цзыцзюнь История фортепианного исполнительского искусства в Китае // Научный аспект. – 2024. – № 2. – Т. 26. – С. 3296-3300.
5. Юй Шэнлинь, Торопова А.В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – № 1. – Т. 10. – С. 106-121.
6. Сун Пэн. Российские композиторы в репертуаре современных китайских пианистов // Манускрипт. – 2020. – № 4. – Т. 13. – С. 183-193.
7. Чэнь Янань. Проблемы профессионального фортепианного образования Китая: описание и обобщение // Философия и культура. – 2020. – № 9. – С. 46-57.
8. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: диссертация кандидата искусствоведения, 2009. – 183 с.
9. Иньци Доу. Современные китайские пианисты на международной сцене // Bulletin of the international centre of art and education. – 2012. – № 2. – С. 3-8.
10. Жуань Вэньшэн. Исполнительский стиль китайской пианистки Юджи Ванг на примере некоторых сочинений композиторов-романтиков // Вестник музыкальной науки. – 2022. – № 2. – Т. 10. – С. 187-195.

**У Юэифань**
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

**Wu Yueifan**
Postgraduate Student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

# ОСВОЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРОВ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНОГО КЛАССА КИТАЙСКИХ ВУЗОВ: СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье раскрывается стилевой аспект освоения произведений национальных композиторов в учебном процессе вокального класса китайских вузов. В частности, затрагиваются такие вопросы, как аранжировки фольклорных мелодий, обращение к наследию этнических меньшинств и традиционным жанрам, региональная специфика. В современную эпоху глобализации национальная вокальная музыка Китая демонстрирует всё большее разнообразие стилевых градаций. Различия в культурной методологии привели к тому, что китайские композиторы проявляют особые предпочтения, совершенно отличные от западных с точки зрения психологии и эстетики. При этом, после поиска «точек соприкосновения», но сохраняя различия, постепенно сформировался особый вокальный стиль, который объединяет западную вокальную музыку с китайскими традициями. Эта интеграция включает как сочетание вокальных техник, так и конвергенцию различных художественных концепций. Сегодня происходит интенсивное и многоуровневое взаимодействие в условиях культурной интеграции, а не только в технологическом аспекте. Эти процессы характерны не только как внешний «выход» китайской культуры в мировое пространство, но и внутри многонациональной страны. Стилистические характеристики становятся эффективным педагогическим «ключом», открывающим путь к убедительной интерпретации вокального сочинения.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование КНР, вокальный класс, национальный репертуар, стилевой аспект.

# MASTERING THE WORKS OF CONTEMPORARY NATIONAL COMPOSERS IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE VOCAL CLASS OF CHINESE UNIVERSITIES: A STYLISTIC ASPECT

Abstract. This article explores the stylistic aspects of mastering works by national composers in the vocal classes of Chinese universities. Specifically, it addresses issues such as arrangements of folk melodies, references to the heritage of ethnic minorities and traditional genres, and regional specifics. In the modern era of globalization, Chinese vocal music exhibits an increasingly diverse stylistic gradation. Differences in cultural methodology have led Chinese composers to express distinct preferences that are quite distinct from their Western counterparts in terms of psychology and aesthetics. At the same time, after searching for common ground while maintaining differences, a distinctive vocal style has gradually emerged that unites Western vocal music with Chinese traditions. This integration encompasses not only a combination of vocal techniques but also the convergence of various artistic concepts. Today, intense and multi-layered

interaction is taking place within a context of cultural integration, not just technological ones. These processes are characteristic not only of Chinese culture's external "expansion" into the global space but also within this multinational country. Stylistic characteristics in many ways become a pedagogical “key” that opens the way to a convincing interpretation of a vocal composition.

Keywords: musical-pedagogical education of the People's Republic of China, vocal class, national repertoire, stylistic aspect.

Национальная вокальная музыка – это вид искусства, включающий в себя разнообразные традиционные для какой-либо страны формы и жанры произведений, а также специфическую культурные спецификации в определённых исторических условиях. В современном Китае уделяется огромное внимание построению имиджа великой страны в политике, экономике, культуре и других аспектах [5]. Национальное вокальное искусство также начало выходить на международную арену.

Современная народная вокальная музыка Китая в разные периоды имела определённые художественно-стилевые характеристики. Например, аранжировки фольклорных мелодий, обращение к наследию этнических меньшинств и традиционным жанрам, региональная специфика. Всё это сочеталось, тем не менее, с мажорными и минорными тональностями для выражения эмоций и художественной концепции произведений [8].

В современную эпоху глобализации национальная вокальная музыка Китая демонстрирует всё большее разнообразие стилевых градаций. Так, например, в сфере вокального образования получил распространение стиль пения бельканто из-за его проникновенных исполнительских характеристик, использования дыхания, внимания к фразировке и художественным образам. Модель бельканто многие вокальные педагоги КНР стремятся интегрировать в китайскую вокальную музыку [2]. После «поиска точек соприкосновения, сохраняя при этом различия», постепенно сформировался особый вокальный стиль, который объединяет западную вокальную музыку с китайскими традициями. Эта интеграция включает не только слияние вокальных техник, но и конвергенцию, сближение различных концепций. В аспекте технологии пения, самая большая разница между китайским и западным вокальным искусством — это разница в звукообразовании в широком смысле.

Так, например, бельканто глубоко задействует физиологические структурные ресурсы человеческого тела и сочетает его с глубоким певческим дыханием, вызывающим вибрацию голосовых связок. Более того, в пении бельканто в основном используются звуковые вибрации, и резонансная полость имеет большое значение. С другой стороны, сейчас в стране очень заметно влияние технологий традиционной китайской оперы и народного искусства, с ярким и нежным тембром и гибким звуком [1]. Тем не менее, подчеркнём, что и в национальном репертуаре можно научиться использовать дыхание бельканто, и это будет способствовать расширению «певческого резонанса» студента.

Также эволюционируют и другие стилевые характеристики китайской национальной вокальной музыки, где певческий тон обычно нежный и богатый, прозрачный и сосредоточенный. Студенты, осваивающие национальный репертуар, учатся защите голосовых связок и научному применению вокальных навыков. Таким образом, формируется научное и методическое разнообразие обучению вокалу в КНР.

В художественном плане китайская традиционная народная вокальная музыка находится под влиянием конфуцианства, придерживаясь таких образных сфер как сдержанность, деликатность и смирение [7]. В целом, данный репертуарный сегмент ориентирован на выражение духа гармонии между людьми. Различные визуальные

элементы, такие как сценическое поведение, дизайн костюмов, язык тела и характеристики тембра в певческих выступлениях, служат для выражения имплицитного и неявного культурного типа. Оглядываясь назад на западный менталитет, мы обнаруживаем, что европейская культура стремится к индивидуальной независимости, то есть к свободе отдельной личности. Условно говоря, «поиск себя», «выражение себя» через вокальные формы искусства является доминирующим проявлением человеческого характера. В этом контексте различия в культурной методологии привели к тому, что китайская национальная вокальная музыка проявила особые предпочтения, совершенно отличные от западных с точки зрения психологии и эстетики [10]. Сегодня мы видим интенсивное и многоуровневое взаимодействие в условиях культурной интеграции, а не только в технологическом аспекте.

В качестве примера приведём тот факт, что в китайском обществе становится необычайно популярна современная англоязычная эстрада, негритянская музыка, стили кантри и рэп, европейские религиозные произведения и так далее. Все больше различных музыкальных форм и жанров используется китайскими композиторами при создании своих произведений. Эти интегративные процессы характерны и для академической вокальной музыки КНР, и они чрезвычайно благотворно влияют на дальнейшее развитие национальной композиторской школы в вокальных жанрах.

Сегодня понимание того, что является «культурой», охватывает все стороны общественной жизни и деятельности. Тем не менее, её этнический генезис, бесспорен для Китая, в котором проживают пятьдесят шесть национальностей. Поэтому интегративные процессы характерны не только как внешний «выход» китайской культуры в мировое пространство, но и внутри страны [9]. Тысячелетнее культурное наследие Китая создало многочисленные стилевые «оттенки» национальной музыки, в основе которых лежат «эмоции». Концепция, в которой пение является выражением эмоций человека, таких как кровное родство, брак, рождение, старость, болезнь и смерть. В жанровом проявлении это «застольные песни», «песни о любви» и «трудовые песни», сохранившиеся до наших дней, также являющиеся духовным выражением «эмоциональной красоты» китайского народа.

Они могут также являться одним из средств для осмысления социальных отношений, а также каналом, по которому обычные люди могут выразить свой тяжелый труд и жизнь. Таким образом, пение затрагивает не только духовное начало, но и материальное производство.

В условиях «гибридного» развития разнообразных форм музыки, культуры и искусства в многонациональной стране переплетаются певческие методы и стили различных этнических групп и регионов, таких как монгольские «Чандяо» и «Хомей», «Синьтянью» северной провинции Шэньси и северо-восточный «Эренчжуань». Эти своеобразные «микро-стили» в красочной музыкальной культуре КНР создали разнообразный национальный звуковой «ландшафт» пентатоники и продемонстрировали миру весьма самобытное и привлекательное национальное вокальное искусство [6]. Например, песня «Песня лодочника Няосули» Го Сун была создана в результате длительного знакомства автора с народом под названием нанайцы (хэчже) и усвоения их народных мелодий. Сегодня это произведение уже стало классическим, пока долгое время передавалось из поколения в поколение. Кроме того, есть прекрасное произведение «Поиграй на бубне и спой песню», написанное Ши Гуаннаном. Его мелодия и тексты полны страсти и событий жизни людей, едущих на лошадях и играющих на барабанах. Гибкая мелодия - восхваление красивой жизни этнических меньшинств Синьцзяна.

Также есть много известных песен, таких как «Дикие гуси», «На поле надежды», «Виноград в Турфане созрел», «Вода дальнего родника прозрачна и чиста», «Жасмин». Все они являются отражением обращения китайских композиторов к стилевым особенностям

музыки этнических меньшинств. Тексты и мелодии прекрасно сочетают в себе уникальные формы и ритмы этнических меньшинств, позволяя в полной мере ощутить обычаи и национальные характеры, присущие этим народам, и одновременно с этим оценить само произведение. Формирование сценических компетенций студента-вокалиста позволяет в полной мере выразить этот стиль в исполнительском творчестве [4].

Можно с уверенностью утверждать, что межэтническая интеграция вполне способна сократить духовную дистанцию между представителями разных народностей. Национальное единство и гармония являются основой стилистического многообразия современного вокального искусства Китая, а также необходимой почвой для развития музыкального образования.

На международном уровне стилевая интеграция национального вокального искусства позволяет Китаю демонстрировать независимый и узнаваемый имидж в мировом культурном пространстве. Сегодня в жизни китайских людей присутствует множество популярных самобытных музыкальных субкультур. Наиболее известной из них является монгольский хоомей (горловое пение), который часто появляется на крупных музыкальных фестивалях. Его стиль – это уникальная атмосфера, эмоциональное отражение и художественное выражение общественной жизни монгольских людей.

Развитие китайского национального музыкального искусства берет начало в многолетней истории и культуре страны. Сегодняшние вокальные произведения китайских композиторов являются духовным продуктом людей разных регионов с разными религиозными верованиями и культурами, поэтому их музыкальные стили различаются. Простые и смелые дуэты Северо-Востока, высокий и яркий голос Синьтянью Северного Шэньси, нежные и деликатные напевы Цзяннань… Это культурные продукты времени, обусловленные уникальностью китайского музыкального искусства и синтезом многонационального социума.

В освоении студентами вокальных сочинений китайских композиторов следует учитывать, что в стилевом аспекте этот репертуар можно условно разделить на пять регионов. Восточный регион является ареалом охотничьей культуры, и его музыка находится под сильным влиянием шаманов. Народные песни и танцы, обрядовые заклинания являются основными песенными формами этого региона. В них преобладает простой и смелый национальный характер. Необходимо также иметь в виду, что этнические группы имеют разные религиозные конфессии. Например, в Синьцзянском автономном районе, многие исповедуют ислам, Тибетский регион находится под влиянием буддизма. Соответственно, музыка также отражает религиозные особенности и бытовую атмосферу этих провинций.

В центральных равнинах и в юго-восточных прибрежных районах люди обладают более нежным и деликатным характером из-за климатических факторов, поэтому народная музыка в этой области в основном известна своей утонченностью.

Ещё одна стилевая особенность китайской вокальной музыки заключается в том, что звук яркий, мягкий, но одновременно и четкий, что явно отличается от западного метода пения бельканто. Общие голосовые характеристики в основном проявляются таким образом: яркая и прямая линия голоса, а также округлый и насыщенный акцент. Более того, соединение китайских иероглифов подразумевает особое произношение, а поток дыхания требует плавной и легкой фразы. Сочетание природного голоса и фальцета также является концентрированным выражением стилистики вокальных произведений китайских композиторов.

Необходимо учитывать, что китайская песенная традиция отличается стремлением к гармонии человека и природы, что также влияет на вокальную технологию. Это проявляется в сочетании двух мышечных состояний — природного (естественного) голоса

и фальцета. Природный голос — это основной тембр, производимый голосовыми связками в их естественном состоянии, который подобен повседневной речи человека. Фальцет относится к тому виду пения, который обычно называют Сяо Сан. Произношение в состоянии Сяо Сан полностью отличается от тембра природного голоса. Вибрация голосовых связок природного голоса и фальцета различны: первые натянуты и сомкнуты, тогда как фальцетный голос использует краевую вибрацию голосовых связок. Хотя природный голос достаточно эластичен в тесситурном плане, фальцет имеет более широкий музыкальный диапазон. Комбинация природного голоса и фальцета может обеспечить высокий и яркий тембр, необходимый для исполнения национального репертуара, дать чистый и мягкий голос, увеличивая глубину и разнообразие интонации.

Кроме того, фальцет является уникальной особенностью имитации звуков природы или звуков животных. Это играет важную роль для певческого мастерства в некоторых национальных произведениях.

Помимо сочетания естественного голоса и фальцета, интеграция как стилистический маркер проявляется в интонационном произношении. Как известно, у китайских иероглифов пять ступеней гаммы и четыре тона. Более того, вокальный тон формируется согласно балансу «инь» и «янь» и артикуляционной рифмы, что требует от певца очень четкого произношения. При этом, основная цель орнаментики – сделав голосовую полость округлой и гладкой, сформировать особый стиль и шарм. Это гибкая и изменчивая форма часто используется в традиционных китайских операх и народном творчестве более ярко и естественно выражает музыкальные образы.

Конечно, в процессе освоения китайского вокального репертуара необходимо адаптировать и интегрировать передовые зарубежные методики. В то же время необходимо уделять внимание охране и наследованию традиционной музыки. В этом заключается громадное просветительское значение национального репертуара [11]. Также важно научиться сотрудничать, перенимать стилистические характеристики других национальных школ. Что касается вокального преподавания, высшие учебные заведения КНР теперь предлагают студентам на выбор множество дополнительных курсов. Например, по изучению языка и литературных первоисточников, что очень важно в понимании данного репертуарного сегмента, включая оперное пение. Ведь если Вы немного знаете о традиционной Пекинской опере, правильно овладеть стилем её исполнения будет сложно.

Художественный стиль — это не только культурные местные обычаи, но и музыкальная форма эмоционального выражения. Например, стиль местности, богатой водоёмами в Цзяннань в основном тихий, а черты северо-западного региона преимущественно величественные и эмоции соответствующие.

Между художественным стилем и техникой пения существует определенная связь. Только через навыки пения можно по-настоящему выразить художественный стиль. Необходимо обладать интерпретационными качествами, чтобы исполнительски убедительно и стилистически верно выразить эмоции главного героя произведения. Для произведений разных стилей, следует использовать соответствующие приемы. Например, исполнение произведения «Тоска по родным краям» предполагается ясное и лирическое. Текст должен быть легко понят слушателями при плавном характере мелодии. Первая часть в спокойном ритме выражает любовь автора к родному городу, настроение мелодии постепенно меняется от нежного к высокому. Эмоция меняется с любви к родному городу на любовь к Родине. Исполнителю необходимо контролировать и регулировать свои эмоции, чтобы сделать пение более многоуровневым. При пении первых двух частей первого абзаца «Люблю» в высоком диапазоне от певца требуется заранее подготовить полный вдох, чтобы дыхание могло перейти непосредственно к мягкому нёбу и пройти через силу дыхания mf., выражая тоску странника по родному городу. Кульминационная

часть всегда держится в области высокой тесситуры. Следует разумно задействовать силу диафрагмы и сосредоточиться на их полном напряжении.

Безусловно, контроль художественного стиля произведений китайских композиторов требует от студентов приобретения навыков в результате длительной и упорной практики. Например, песня «Скачки на горе» должна вызывать ощущение уверенности при пении, отображать яркие образы с красивой мелодией и упругим ритмом, выражать непосредственное очарование песни. В данном случае эмоциональная экспрессия является одним из ключевых факторов, определяющих успех исполнения. В любом случае, студент должен уметь взволновать слушателей, найти отклик в их сердцах и сделать своё выступление запоминающимся. Только тогда оно получится успешным. Стилистические характеристики во многом становятся тем самым заветным «ключом», открывающим путь к убедительной интерпретации вокального сочинения.

Стиль должен отражать не только певческие способности студента, но и его творческие эмоции, придающие исполнению сильную жизненную силу и глубокие художественные достижения. Для этого необходимо стилистически точно воплотить красоту мелодии, интонацию свободного голоса, ясного и естественного произношения, чтобы выразить смысл этого произведения. Именно богатые и близкие эмоции – это то, что привлекает широкую публику в национальном вокальном репертуаре. Люди обычно имеют подобный опыт переживания, и они способны оценивать эти произведения.

Также и в учебном процессе. После изучения нескольких текстов студент может понять чувства композитора и поэта, заложенные в произведении. Им требуется объединить свой жизненный опыт и личные ощущения при исполнении национального репертуара. Слушая произведение, публика всегда чувствует эмоциональную вовлеченность певца. Для национального художественного стиля особое значение имеет выражение эмоций, неотделимое от технологического уровня исполнения.

С развитием китайского государства уникальные и разнообразные вокальные стили смешиваются и интегрируются, демонстрируя свое художественное очарование. Это не только эмоциональное выражение и отражение музыки в общественной жизни и национальной культуре, но и историческое свидетельство того, что китайская национальная вокальная музыка уходит своими корнями в историю. Необходимо воспользоваться возможностью ускорить темпы развития в аспекте технологий, теории, эстетики и разнообразных характеристик музыки, в том числе и стилевых спецификаций. Кроме того, нужно расширять уникальные музыкальные характеристики разных культур и интегрировать разные стили пения. Возможности и проблемы сосуществуют в эпоху глобальной политической, экономической и культурной интеграции.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Ван, Юаньпэн. Эстетические особенности китайской вокальной музыки / Юаньпэн Ван // Музыкальная жизнь. – Шэньян, 2010. № 1. С. 73–74.
2. Джин, Тиелин. Воспитание – музыкальная грамотность, которой должны обладать певцы: разговор о преподавании национальной вокальной музыки / Тиелин Джин // Музыкальный ежедневник. – 1992. № 7. С. 42–57.
3. Зайцева, М. Л. Homo synaesthesis: особенности эстетического восприятия и художественного мышления / М. Л. Зайцева // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17, № 2. – С. 1022-1027. – EDN PDATLL.
4. Корноухов, М. Д. Сценическая культура как одно из проявлений кроссдисциплинарных компетенций студента-вокалиста / М. Д. Корноухов, Д. А. Потапов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 1. – С. 202-211. – EDN GRWBLW.

5. Ли, Сун. Исследование проблем модернизации музыкального образования КНР / Сун Ли. - Цзиньхуа, 2006. С. 27–29.
6. Новикова, О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят: дис. канд. искусствоведения /О.В. Новикова. – Новосибирск, 2003. 250 с.
7. Сяо, Ин. Традиционная народная музыка Китая: жанрово-стилевая и философско-эстетическая основа / Ин Сяо // Музыкальное и театральное искусство: проблемы преподавания. – 2010. – № 2. – С. 32–35.
8. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600 - Художественное образование / У Ген-Ир. - Санкт-Петербург: Лань : Планета музыки, 2010. 541 с.
9. Чжан, Цяолин. Красота национальной вокальной музыки / Цяолин Чжан // Журнал Уханьской консерватории. – 2000. № 1. С. 36–41.
10. Шнеерсон, Г. М. О китайской музыке /Г.М. Шнеерсон // Статьи китайских композиторов и музыковедов. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1958. 143 с.
11. Шумилова, Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. - СПб.: Астерион, 2022. 64 с.
12. У, С. Дидактические принципы развития у китайских школьников способности восприятия музыки / С. У, М. Д. Корноухов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2025. – Т. 8, № 5. – С. 19-27. – EDN JTUBVR.
13. Хао, Ю. Педагогические условия формирования эстрадно-джазовой культуры обучающихся в китайских учебных заведениях / Ю. Хао, Е. Н. Шумилова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 4. – С. 105-114. – EDN ECLDFP.
14. History of the development of the religious direction of pedagogy: the influence of spiritual and moral upbringing on the development of schoolchildren's personality / L. Ukolova, S. Nizamutdinova, I. Kudrinskaia [et al.] // Revista Conrado. – 2024. – Vol. 20, No. S1. – P. 191-197. – EDN RWSOVE.
15. Specific features of value orientations among the student youth in the context of digital transformation of the education system / R. S. Khammatova, O. V. Gribkova, M. M. Tkhugo [et al.] // World Journal on Educational Technology. – 2021. – Vol. 13, No. 2. – P. 297-306. – DOI 10.18844/wjet.v13i2.5714. – EDN FUXVZU.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

**Кананчев Зураб Вахтангович**
директор гимназии
АНО общеобразовательная «Гимназия Броско»
e-mail: zkananchev@mail.ru

**Kananchev Zurab V.**
Director of the Gymnasium
"Gymnasium Brosko"

## НАИБОЛЕЕ УСПЕШНЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ И РОССИЙСКИЕ ЧАСТНЫЕ ШКОЛЫ: КРИТЕРИИ ЭФФЕКТИВНОГО УПРАВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей лучших зарубежных и российских негосударственных образовательных организаций. Рассмотрены международные, европейские, американские и российские рейтинги частных школ. Отмечены различия в методологии критериев оценивания частных школ в рамках данных рейтингов, среди которых общими критериями выступают высокие академические показатели, статус частной школы, разнообразие образовательных программ и психологический климат в школе. Определена интересная тенденция роста популярности и эффективности частных школ стран Азии, в противовес традиционно успешным, старейшим и известным западноевропейским и американским негосударственным учебным заведениям. Более подробно рассмотрены ведущие частные школы, расположенные во Франции, США и Сингапуре. Исследованы критерии успеха ведущих российских частных школ – «Хорошколы», школы «Интеграция XXI век» и школы-пансиона «Летово». В заключении статьи делается вывод о растущей важности воспитательно-наставнической функции педагогов школы и система обратной связи с участниками сообщества школы, как значимые критерии эффективности лидирующих частных школ.

Ключевые слова: негосударственная образовательная организация, критерии эффективности, управленческие аспекты в образовании, система управления частным учебным заведением.

## THE MOST SUCCESSFUL FOREIGN AND RUSSIAN PRIVATE SCHOOLS: EFFECTIVE MANAGEMENT CRITERIA AND FEATURES OF EDUCATIONAL PROGRAM

Abstract. The article is devoted to studying characteristics of the best foreign and Russian non-state educational organizations. International, European, American and Russian ratings of private schools are considered. There are differences in methodology of evaluation criteria for private schools within these ratings, among which common criteria are high academic performance, status of a private school, diversity of educational programs and psychological climate at school. An interesting trend of increasing popularity and efficiency of private schools in Asia is identified, as opposed to traditionally successful, oldest and well-known Western European and American non-state educational institutions. The leading private schools in France, the USA and Singapore are discussed in more detail. The success criteria of leading Russian private schools – «Horoshkola», school «Integration XXI» and boarding school «Letovo» are investigated. In conclusion, it is emphasized the growing importance of educational-mentoring

function of school teachers, and feedback system with members of school community, as important criteria for effectiveness of leading private schools.

Keywords: non-governmental educational organization, performance criteria, management aspects in education, private school management system.

Успешность и позиция той или иной негосударственной образовательной организации зависит от рейтинга и соответствующих критериев ее отбора.

На сегодняшний день существует большое число рейтингов, ранжирующих частные школы по различным соответствующим показателям (преимущественно со стороны независимых ассоциаций в области образования, а также коммерческих структур). В целом, ключевыми аспектами, по которым определяется уровень и статус частной школы, являются качество образования, толерантность и равенство, финансовая эффективность, доступность, разнообразие образовательных программ и общая атмосфера в учебном заведении [12].

Примечательно, что при анализе и обобщении лучших частных школ стран мира (в соответствии с данными, заявленными в тех или иных рейтингах), автор столкнулся со своеобразными трудностями в определении образовательных организаций, бесспорно занимающих первые места. Это, в частности, объясняется и различными методологическими подходами, применяемыми при составлении подобных рейтингов.

Так, глобальный рейтинг лучших частных школ [20] подразумевает составление комплексного индекса, присваиваемого тому или иному учебному заведению. Данный индекс учитывает следующие области:

- результаты экзаменов и другие академические достижения;
- экспертная оценка социальных, культурных и воспитательно-педагогических аспектов (включая уровень свободы слова в стране базирования частной школы);
- репутация негосударственной образовательной организации.

В данном рейтинге [20] лидирующие позиции в последние годы активно занимают частные учебные заведения стран Азии – такие, как Англо-Китайская Школа в Сингапуре (Anglo-Chinese School, Singapore), Школа Элис Смит в Малайзии (Alice Smith School, Malaysia), Христианский колледж в Новой Зеландии (Christ’s College, New Zealand). Подобная тенденция представляет особый интерес для исследователей, т.к. многие семьи в последнее время выражают явную приверженность к традиционным ценностям и предпочитают выбирать соответствующие частные учебные заведения для своих детей в таких странах, как Объединенные Арабские Эмираты, Китай, Сингапур, Малайзия (вместо стран Западной Европы).

В рейтинге лучших частных школ стран ЕС [13] есть представители из Франции (Ermitage International School), Испании (Hamelin Laie International School), Швейцарии (The American School in Switzerland). Методология отбора [17] формируется преимущественно на основе показателей поступления учащихся в колледжи и вузы, в том числе с участием экспертной оценки консультантов в области образования.

Отдельные рейтинги составляются для частных школ и по региональному признаку: например, в Северной Америке [21] передовые позиции занимает американская школа Ривердейл штата Нью-Йорк (Riverdale Country School), школа Рэнсом Эверглэйдс штата Флорида (Ransom Everglades School), Колледж Верхней Канады в Торонто (Upper Canada College). Критерии отбора [14] устанавливаются Национальной Ассоциацией Независимых Школ США (National Association of Independent Schools) и включают в себя следующие аспекты:

- наличие аккредитации для ведения образовательной деятельности (наличие соответствующей политики и процедур, справедливость и беспристрастность,

толерантность ко всем категориям учащихся; миссия, финансовая стратегия, управленческие аспекты; школьная культура и атмосфера);

- академические достижения и показатели успеваемости;

- результаты периодического мониторинга и экспертной оценки соответствующей выездной комиссии, включая обратную связь со стороны администрации негосударственного учебного заведения.

Российские негосударственные образовательные организации присутствуют преимущественно на российском рынке образовательных услуг, их ранжирование проводится рейтинговыми агентствами, представителями СМИ и иными коммерческими структурами.

Методика присвоения наивысших позиций частным учебным заведениям различается в зависимости от того или иного рейтинга. Так, в соответствии с проектом «Комсомольской правды» «Отдых в России» [1], главным критерием отбора выступает уровень качества образовательных услуг, возможность изучения иностранных языков, индивидуальный подход к учащимся. Лидирующие позиции занимают «Хорошкола», академический лицей им. М.В. Ломоносова, «Интеграция XXI век».

На портале «LIFE» [10] при составлении рейтинга частных школ особое внимание уделяется атмосфере в школе и эксклюзивные условия для обучения (высококвалифицированные педагоги с мировой известностью, инфраструктура, уровень «элитности» школы). В соответствии с данным рейтингом, первые места принадлежат школе «Интеграция XXI век», Павловской гимназии, Британской международной школе.

На портале «РБК Life» [3] также учитывается финансовый аспект (представлен рейтинг частных учебных заведений Москвы и Санкт-Петербурга со стоимостью обучения до 3 млн рублей в год). Передовые позиции занимают школа «Интеграция XXI век», «Хорошкола», Кембриджская международная школа (Санкт-Петербург).

Проект «Forbes Education» издательства Forbes дополнительно представляет три различных рейтинга, с учетом стоимости обучения (до 800 тыс. рублей, от 800 тыс. рублей до 1,4 млн рублей, более 1,4 млн рублей в год), наличия государственной аккредитации или лицензии на ведение образовательной деятельности по программам общего образования, с ведением образовательной деятельности по российским стандартам [7]. Так, среди частных школ со стоимостью обучения более 1,4 млн руб. в год передовые позиции занимает школа «Летово», «Интеграция XXI век», Ломоносовская школа.

На основании анализа и обобщения представленных данных, для проведения более подробного исследования критериев эффективного управления и особенностей образовательной программы автором были выделены на международном рынке Ermitage International School (Франция), Riverdale Country School (США) и Anglo-Chinese School (Сингапур). Отдельным образом автором также будут рассмотрены особенности российских частных школ-лидеров – это «Хорошкола», «Интеграция XXI век» и частная школа-пансион «Летово».

- Ermitage International School (Франция):

Присутствует на рынке образовательных услуг более 80 лет. В настоящее время во всех кампусах школы обучается более 1,5 тыс. студентов [16]. Особенностью образовательной программы является многообразие выбора образовательных векторов (международный бакалавриат – International Baccalaureate), образование по британским стандартам (Cambridge IGCSE) и французские учебные программы. Высшим органом управления школы выступает организация Ermitage Education Group, с кампусами и филиалами школы на территории Франции и Бельгии.

В качестве отличительных особенностей школы необходимо отметить индивидуальный подход к обучению, высокие академические достижения ввиду

уникальных педагогических методик, высокий уровень вовлеченности сообщества школы в повседневную и внеклассную деятельность, многообразие внеурочных секций и занятий для повышения уровня развития ребенка, высокоэффективный психологический климат для учеников и персонала школы [15].

- Riverdale Country School (США):

Предоставляет образовательные услуги дошкольного, начального и полного среднего образования. Ключевыми акцентами в деятельности школы выступают многообразие, толерантность, позитивная психология и определение уникальных способностей и талантов каждого ее ученика. Большая роль отводится развитию персонала: в рамках концепции непрерывного обучения (life-long learning) преподаватель после 10 лет пребывания в должности имеет право взять ежегодный отпуск для повышения собственной квалификации и развитии различных навыков. Данная управленческая особенность, в свою очередь, позволяет повысить лояльность персонала и привлекать наиболее компетентных и замотивированных педагогов [18].

Особое внимание со стороны администрации школы уделяется формированию тесной связи между домом (т.е. родителями учащихся) и школой (представителями школы и учениками) посредством активной работы тьюторов, принципам проактивного открытого общения и выпуска внутришкольного информационного бюллетеня. Важным аспектом также выступает высокий уровень технологичности школы (изучение информационных технологий, искусственного интеллекта, основам программирования, работе нейросетей).

- Anglo-Chinese School (Сингапур):

Данное частное учебное заведения было основано в 1886 году. На сегодняшний день в школе поддерживаются два академических направления: четырехлетняя экспресс-программа, ведущая к экзаменам O-Level GCE; и шестилетняя Комплексная программа (IP), ведущая к программе IB Diploma. Особенностями образовательной программы является упор на целостное, всестороннее развитие личности, а также высокие академические результаты (так, по состоянию на ноябрь 2023 г. все выпускники получили дипломы, а средний балл составил 42 при максимальном балле 45) [19].

Главным органом управления школы выступает организация «The ACS Foundation», ключевыми участниками которой является епископ методистской церкви в Сингапуре, председатель совета управляющих и президент Сингапурской ассоциации выпускников.

В качестве отличительной характеристики эффективного управления школой необходимо отметить тесную структурную взаимосвязь между различными филиалами и кампусами, представителями школы и сообществом: данная связь способствует повышению опыта и квалификации персонала, а также вовлеченности других участников школьного сообщества.

В отличие от зарубежного рынка частных образовательных услуг, в российских негосударственных учебных организациях в первую очередь стремятся соблюдать высокие академические и образовательные стандарты:

- «Хорошкола»:

Является сравнительно молодой, т.к. была основана в 2013 году. В качестве принципов ведения деятельности выступают доверие, ответственность, безопасность, служение, здоровьесбережение, любознательность, креативность, саморазвитие [5]. В соответствии со стратегией развития школы до 2028 года, главными целями управленческой деятельности являются достижение высоких академических стандартов, гуманистические ценности и развитие школьного сообщества как среды осознанного взросления [9].

В рамках обучения в школе поддерживается индивидуальный подход, где ученик самостоятельно планирует выполнение домашних заданий с соблюдением сроков,

поставленных учителем. Важным аспектом является развитие гибких навыков (таких, как эмоциональный интеллект, планирование и управление временем, лидерские качества).

Одним из значимых управленческих аспектов является постепенная трансформация роли учителя в роль наставника и консультанта для ребенка; в повседневной деятельности активно применяются цифровые технологии (такие, как искусственный интеллект, цифровизация данных и разработка индивидуальных образовательных треков обучения). Еще одним немаловажным фактором выступает формирование репутации Хорошколы как одной из наиболее инновационных, надежных на российском рынке.

- «Интеграция XXI век»:

Была основана в 1996 году. Представляет образовательные услуги в области полного среднего образования. Считается базовой школой при научно-исследовательском университете «Высшая школа экономики». В качестве основных принципов деятельности необходимо отметить мотивацию, интернациональность мышления, качество, участие и партнерство [11].

Выпускники школы демонстрируют высокие академические результаты (средний балл ЕГЭ – 89), школа характеризуется многообразными внеурочными секциями и занятиями (более 57 специальных курсов).

В целом, высокая эффективность и лидерские позиции школы достигаются на основе интеграции российских образовательных традиций с лучшими европейскими образовательными практиками, синергии классического школьного образования и современных педагогических методик, а также акцента на поступление в ведущие российские высшие учебные заведения [6]. Помимо высококвалифицированных школьных учителей, к работе активно привлекаются преподаватели высших учебных заведений, профессора и кандидаты наук, иностранные преподаватели (носители языка). Вся образовательная деятельность формируется в рамках целостности обучения учащегося.

- частная школа-пансион «Летово»:

В рейтинге лучших российских частных школ является самой «молодой» - была открыта в 2018 году и уже в 2022 году была признана лучшей частной школой с программой международного бакалавриата (International Baccalaureate) [4]. Средняя численность учащихся составляет 700 человек.

Успешность образовательной программы поддерживается принципами высоких академических результатов и создания комфортной среды для учащихся [8]. Примечательно, что более 70% учеников живут в кампусе при школе всю рабочую неделю (часть из них предпочитает уезжать домой только на каникулах). Режим пансиона позволяет привносить дополнительный педагогический эффект благодаря внутренней системе воспитания, развития и поддержания учащихся педагогическими работниками и наставниками. Большая роль уделяется времени на самоподготовку: в кампусах созданы специальные комнаты для самостоятельной работы, что позволяет гармонично встраивать учебную инфраструктуру школы в жилую. Немаловажным аспектом является наличие психологической службы: психологи на индивидуальной основе проводят консультации, формируют мероприятия по командообразованию, а также осуществляют специальные программы эффективной адаптации для новых учащихся. Учащимся предоставлена возможность «обживания» общих гостиных комнат (декорирование картинами, книгами и другими предметами обихода) – это бесспорно влияет на позитивную среду и психологический настрой ученика, тем самым мотивируя его к учебе и повышению академической успеваемости в целом.

Еще одной управленческой особенностью является решение администрации школы о проживании воспитателей вместе с детьми «под одной крышей» пансиона: благодаря данному решению снизилось число конфликтных ситуаций, улучшилась общая атмосфера

среди учеников, и, как было отмечено ранее, воспитательный процесс гармонично осуществляется под чутким руководством воспитателей-наставников.

В школе «Летово» представлена обширная внеурочная программа, включающая как физическую активность, так и курсы, направленные на личностное развитие и становление «мягких» навыков и компетенций учеников.

Обобщая данные, полученные вследствие анализа лучших зарубежных и российских практик негосударственных образовательных организаций, необходимо отметить следующее. Среди критериев эффективного управления частных школ-лидеров, помимо высоких показателей успеваемости и предоставления разнообразных внеурочных курсов, большую роль играет воспитательно-наставническая функция педагогического персонала школы, прямым образом влияющая на создание благоприятного климата и позитивной атмосферы для учащихся [2]. Значимое место занимает активное привлечение высококвалифицированных преподавателей со знанием иностранных языков. Наконец, также важно формировать систему информирования и получения обратной связи с ключевыми представителями сообщества школы – родителями и партнерами.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. 10 лучших частных школ в Москве в 2025 году / Отдых в России. Проект «Комсомольская правда»: [сайт]. – URL: https://www.kp.ru/russia/moskva/chastnye-shkoly/?ysclid=me163jjfqd883017335 (дата обращения 11.08.2025).
2. Воровщиков, С. Г. Образовательный проект и учебное исследование: ресурсы разработки и проведения / С. Г. Воровщиков. – Москва: НШУОС, «5 за знания», 2023. – 68 с.
3. До ₽3 млн в год: что предлагают частные школы Москвы и Петербурга. Сколько стоит образование по международным стандартам в 2024 году. 19 августа 2025 / РБК Life: [сайт]. – URL: https://www.rbc.ru/life/news/66be3bd29a79475d40948336?ysclid=me6v2y0t9r417611632 (дата обращения 11.08.2025).
4. Егоршина Л. Британский стандарт: как устроена школа-пансион «Летово». Август 2023 / EdDesign Mag: [сайт]. – URL: https://eddesignmag.com/kak-ustroena-shkola-pansion-letovo/?ysclid=me8sd6x5ub992058097 (дата обращения 12.08.2025).
5. История / Хорошкола: [сайт]. – URL: https://hi.horoshkola.ru/about (дата обращения 12.08.2025).
6. Концепция и стратегические принципы развития Общеобразовательной автономной некоммерческой организации «Международная школа с углубленным изучением иностранных языков «Интеграция XXI век», 30 августа 2023 года: [сайт]. – URL: https://nouintegracija21.mskobr.ru/attach_files/upload_users_files/65f17523f37a3.pdf (дата обращения 12.08.2025).
7. Лучшие частные школы Москвы и Московской области – 2025. Ренкинг Forbes Education. 28 ноября 2024 г. / Forbes: [сайт]. – URL: https://www.forbes.ru/education/525907-lucsie-castnye-skoly-moskvy-i-moskovskoj-oblasti-2025-renking-forbes-education?abRecommendationArticles=drkcbcntv&ysclid=me1621tegz898527854 (дата обращения 11.08.2025).
8. О самом важном / Школа Летово: [сайт]. – URL: https://letovo.ru/o-shkole/o-samom-vazhnom (дата обращения 12.08.2025).
9. Стратегия развития Хорошколы 2025-2028: [сайт]. – URL: https://cloud.horo.school/index.php/s/LuH03FzMmTo4uyk (дата обращения 12.08.2025).

10. Топ-10 элитных школ России: куда отдают детей богачи и стоит ли оно того? 27 июля 2025 г. / LIFE: [сайт]. – URL: https://life.ru/p/1773034?ysclid=me6v19w7wy56680066 (дата обращения 11.08.2025).
11. Школа «Интеграция XXI век» - Integratsiya XXI school / SMAPSE Education: [сайт]. – URL: https://smapse.ru/shkola-integraciya-xxi-vek/ (дата обращения 12.08.2025).
12. Ashley, L.D. The role and impact of the private schools in developing countries / L.D. Ashley et al. [Электронный ресурс] // 2014 : [сайт] URL: https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a756e0de5274a1baf95e829/private-schools-full-report.pdf (дата обращения 11.08.2025).
13. Best private schools in Europe / World Schools: [сайт]. – URL: https://world-schools.com/best-private-schools-in-europe/ (дата обращения 11.08.2025).
14. Criteria for Effective Independent School Accreditation / National Association of Independent Schools: [сайт]. – URL: https://www.nais.org/membership/international-council-advancing-independent-school-accreditation/criteria-for-effective-independent-school-accredit/ (дата обращения 12.08.2025).
15. Ermitage Education Group. Explore the possibilities of international education / Ermitage Portal: [сайт]. – URL: https://www.ermitage.fr/discover/ermitage-education-group (дата обращения 12.08.2025).
16. Ermitage International School / Relocate Global: [сайт]. – URL: https://www.relocatemagazine.com/dir-e-ermitage-international-school-of-france (дата обращения 12.08.2025).
17. General Rules of the European Schools. Schola Europaea, 2014: [сайт]. – URL: https://www.eursc.eu/BasicTexts/2014-03-D-14-en-14.pdf (дата обращения 12.08.2025).
18. Riverdale Country School / Columbia University Irving Medical Center: [сайт]. – URL: https://www.publichealth.columbia.edu/research/others/age-smart-employer/news/spotlight/riverdale-country-school (дата обращения 12.08.2025).
19. School Profile, Anglo-Chinese School (Independent): [сайт]. – URL: https://www.acsindep.moe.edu.sg/files/2024_school_profile_final_7_nov.pdf (дата обращения 12.08.2025).
20. Smith, E. The Spear's Schools Index 2025: the definitive guide to the 100 leading private schools in the world / E. Smith, Goldie-Scot M. March 12, 2025 // Spear's: [сайт]. – URL: https://spearswms.com/education/best-private-schools-in-world-spears/ (дата обращения 11.08.2025).
21. The best private schools in North America. March 12, 2025 // Spear's: [сайт]. – URL: https://spearswms.com/education/best-private-schools-usa-canada/ (дата обращения 11.08.2025).

**Гисметуллин Альберт Ринатович**
педагог-исследователь, специалист по социальной работе
e-mail: agismetullin@mail.ru
**Булынин Александр Михайлович**
доктор педагогических наук, профессор кафедры истории Отечества,
регионоведения и международных отношений
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный университет»
e-mail: abulinin@mail.ru

**Gismetullin Albert R.**
teacher-researcher, specialist in social work
**Bulynin Alexander M.**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of History of the Fatherland, Regional Studies and International Relations
Ulyanovsk State University

# ТЬЮТОРСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ ИНКЛЮЗИВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ В УЧРЕЖДЕНИЯХ СПО

Аннотация. В статье рассматриваются теоретические основы и практика реализации тьюторского сопровождения как системообразующего элемента инклюзивной образовательной среды в учреждениях среднего профессионального образования. Автором проведено эмпирическое исследование на базе Ульяновского социально-педагогического колледжа, в ходе которого изучались особенности организации тьюторского сопровождения обучающихся с ограниченными возможностями здоровья. В работе представлены результаты диагностического этапа исследования, включающие количественные и качественные показатели эффективности внедрения тьюторской модели в образовательный процесс. Особое внимание уделено анализу профессиональной подготовки педагогических работников к реализации инклюзивного образования, выявлению проблем и разработке рекомендаций по совершенствованию системы тьюторского сопровождения. Показано, что тьюторское сопровождение является ключевым элементом создания доступной и комфортной образовательной среды для всех участников образовательного процесса, способствующим повышению качества профессионального образования и социальной адаптации обучающихся с ограниченными возможностями здоровья.

Ключевые слова: тьюторское сопровождение, инклюзивное образование, среднее профессиональное образование, обучающиеся с ограниченными возможностями здоровья, образовательная среда, педагогические технологии, профессиональная подготовка педагогов.

# TUTOR SUPPORT AS A SYSTEM-FORMING ELEMENT OF AN INCLUSIVE EDUCATIONAL ENVIRONMENT IN VOCATIONAL EDUCATION INSTITUTIONS

Abstract. The article examines the theoretical foundations and practice of implementing tutoring as a system-forming element of an inclusive educational environment in secondary vocational education institutions. The author conducted an empirical study at the Ulyanovsk Socio-Pedagogical College, which studied the features of organizing tutoring for students with disabilities. The paper presents the results of the diagnostic stage of the study, including

quantitative and qualitative indicators of the effectiveness of introducing the tutor model into the educational process. Particular attention is paid to the analysis of the professional training of teachers for the implementation of inclusive education, identifying problems and developing recommendations for improving the system of tutor support. It is shown that tutor support is a key element in creating an accessible and comfortable educational environment for all participants in the educational process, contributing to the improvement of the quality of professional education and social adaptation of students with disabilities.

Keywords: tutor support, inclusive education, secondary vocational education, students with disabilities, educational environment, pedagogical technologies, professional training of teachers.

Введение

Современные тенденции развития системы образования в Российской Федерации направлены на создание условий для реализации права каждого человека на получение качественного образования независимо от его физических, интеллектуальных и других особенностей. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации № 273-ФЗ от 29.12.2012» г. закрепил принципы инклюзивного образования, что потребовало трансформации образовательных учреждений в инклюзивные пространства, способные обеспечить доступность и качество образовательных услуг для всех категорий обучающихся [1, с. 45]. В контексте среднего профессионального образования эта задача приобретает особую значимость, так как именно в этой системе формируются профессиональные компетенции, определяющие будущую трудовую деятельность выпускников.

Краткий обзор исследований

Анализ научной литературы показывает, что одним из ключевых условий успешной реализации инклюзивного образования является создание специальной образовательной среды, включающей в себя как материально-техническое оснащение, так и профессионально-педагогический потенциал [2, с. 143]. В этой связи особую актуальность приобретает вопрос организации тьюторского сопровождения как системообразующего элемента инклюзивной образовательной среды. Тьюторское сопровождение представляет собой комплекс педагогических, психологических и медицинских мер, направленных на создание условий для успешного обучения и социальной адаптации обучающихся с ограниченными возможностями здоровья [3, с. 7].

В научных исследованиях последних лет уделяется все больше внимания проблемам инклюзивного образования в системе среднего профессионального образования. Так, работы О.В. Грибковой и Е.А. Квартальновой [4, с. 20] посвящены анализу факторов всестороннего развития личности в условиях инклюзивного образования, исследования Л.И. Уколовой рассматривают вопросы педагогического воздействия образовательной среды как фактора духовного совершенствования и нравственных поисков [5, с 79]. Однако комплексному анализу тьюторского сопровождения как системообразующего элемента инклюзивной образовательной среды в учреждениях среднего профессионального образования посвящено недостаточно исследований, что определяет актуальность данного исследования.

Целью настоящего исследования является теоретическое обоснование и практическая апробация модели тьюторского сопровождения как системообразующего элемента инклюзивной образовательной среды в учреждениях среднего профессионального образования.

И так! Начнем с понятия «тьюторское сопровождение», которое сейчас активно используется в отечественной и зарубежной литературе. Безусловно, оно получило широкое

распространение. Стоит обратить внимание на труды таких ученых как А.В. Мудрик, Л.М. Шаповалова, О.Е. Леонтьев и др. [6, с. 224]. Каково же сущностное определение описываемого понятия? Тьютор — педагог, обеспечивающий методическую поддержку и психолого-педагогическое сопровождение обучающегося в процессе освоения образовательной программы с учетом его индивидуальных особенностей и потребностей. Если рассматривать тьюторство в контексте инклюзивного образования то, тут наставник выступает как посредник между учеником с ОВЗ и учебной средой, обязательно адаптированной под особенности такой категории людей как инвалиды!

Согласно исследованиям В.В. Афанасьева и И.А. Бирич, тьюторское сопровождение в инклюзивной образовательной среде представляет собой целостную систему, включающую в себя три основных компонента [7, с. 63]: диагностический (выявление особенностей и потребностей обучающегося), проектный (разработка индивидуальной образовательной траектории) и сопровождающий (реализация запланированных мероприятий и коррекция образовательного процесса).

В условиях среднего профессионального образования тьюторское сопровождение приобретает специфические черты, связанные с профессиональной направленностью образовательной программы. Как отмечают О.А. Калимуллина и Р.А. Гильманшин, в системе СПО тьютор должен не только обеспечивать доступ к образовательному процессу, но и способствовать формированию профессиональных компетенций, учитывающих особенности здоровья обучающегося [8, с. 34]. Это требует от тьютора не только педагогических и психологических знаний, но и понимания профессиональных стандартов и особенностей конкретной профессии.

Что касается теории. Нужно прежде всего выделить основные функции тьютора. Они многогранны и их довольно много и вот самые основные:

— Диагностическая (оценка индивидуальных особенностей обучающегося, выявление барьеров в освоении образовательной программы);

— Консультативная. Обсуждение с учениками, педагогами и родителями вопросов адаптации образовательного процесса.

— Координационная. Организация взаимодействия с коллективами

— Коррекционно-развивающая. Реализация ИПР.

— Просветительская Информирование преподавательского состава о специфике работы с людьми, имеющими различные нозологии заболеваний

— Мониторинговая. Отслеживание результатов проделанной работы.

Все же больше всего внимания при литературном анализе тьюторского сопровождения надо уделить пониманию его роли в формировании инклюзивной доступной образовательной среды. В пример можно привести В.А. Афанасьева. Он в коллективной монографии говорит: «Наставничество представляет собой не просто физическое пространство с соответствующим оборудованием, но и социально-педагогический контекст». То есть каждый участник образовательного процесса чувствует себя комфортно и имеет равные возможности для самореализации. Тьюторское сопровождение выступает в данном случае системообразующим элементом, обеспечивающим интеграцию всех компонентов инклюзивной образовательной среды в единую функциональную систему.

Методы и методики

Обсудив теоретические аспекты, перейдем к практической части работы. Эмпирическая часть исследования была проведена на базе Ульяновского социально-педагогического колледжа, который с 2019 года активно внедряет элементы инклюзивного образования в учебный процесс. В исследовании приняли участие 28 обучающихся с ограниченными возможностями здоровья (15 человек с нарушениями опорно-

двигательного аппарата, 8 человек с нарушениями слуха, 5 человек с нарушениями зрения), 15 педагогических работников колледжа. А также 42 студента из числа обучающихся без ОВЗ, участвующих в программах взаимного обучения.

Исследование проводилось в три этапа. На первом этапе (2022 г.) был проведен анализ нормативно-правовой базы и локальных актов колледжа, касающихся организации инклюзивного образования. На втором этапе (2022-2023 гг.) проведена диагностика уровня готовности педагогических работников к реализации тьюторского сопровождения и оценка удовлетворенности обучающихся с ОВЗ условиями учебы. На третьем этапе (2023 г.) разработана и апробирована модель тьюторского сопровождения в колледже.

Для диагностики уровня готовности педагогических работников к реализации программ составлен специальный диагностический инструментарий, включающий в себя следующие элементы:

1. анкетирование
2. интервьюирование
3. наблюдение.

В ходе анкетирования педагоги оценивали свою готовность по пятибалльной шкале по следующим параметрам:

- ❖ знание нормативно-правовой базы инклюзивного образования
- ❖ владение методами диагностики особенностей обучающихся с инвалидностью
- ❖ умение разрабатывать адаптированные образовательные программы,
- ❖ навыки взаимодействия с обучающимися с различными категориями ОВЗ
- ❖ готовность к профессиональному развитию в области инклюзии.

Результаты диагностики уровня готовности педагогических работников к реализации тьюторского сопровождения представлены в таблице 1.

Таблица 1. Уровень готовности педагогических работников к реализации тьюторского сопровождения (в баллах)

| Параметры готовности | Средний балл до внедрения модели тьюторского сопровождения | Средний балл после внедрения модели | Изменение |
|---|---|---|---|
| Знание нормативно-правовой базы | 3 | 4 | +0,9 |
| Владение методами диагностики особенностей обучающихся с ОВЗ | 2 | 5 | +1,5 |
| Умение разрабатывать адаптированные программы | 4 | 4 | +2,7 |
| Навыки взаимодействия с подопечными с различными категориями ОВЗ | 1 | 3 | 1.4 |
| Профессиональное развитие | 5 | 5 | 0,3 |

Анализ данных таблицы 1 свидетельствует о значительном повышении уровня готовности педагогических работников к реализации тьюторского сопровождения после внедрения модели. Наиболее существенный рост отмечен по параметрам владения методами диагностики особенностей обучающихся с ОВЗ и умения разрабатывать адаптированные образовательные программы, что связано с проведением целенаправленной работы по повышению квалификации педагогов в таких направлениях.

Для оценки удовлетворенности обучающихся с ОВЗ условиями образовательного процесса был проведен опрос по специально разработанной методике, включающей 15 утверждений, оцениваемых по пятибалльной шкале. Результаты исследования удовлетворенности обучающихся с ОВЗ условиями образовательного процесса представлены в таблице 2.

Таблица 2. Удовлетворенность обучающихся с ОВЗ условиями обучения

| Уровень удовлетворенности | Средний балл до внедрения модели тьюторского сопровождения | Средний балл после интеграции модели | Перемены |
|---|---|---|---|
| Доступность учебных аудиторий и помещений | 2,7 | 4,3 | +1,6 |
| Наличие специального оборудования и технических средств для развития творческого потенциала | 2,3 | 4,1 | +1,8 |
| Качество взаимодействия с педагогическими работниками | 3,1 | 4,4 | +1,3 |
| Учет индивидуальных особенностей | 2,5 | 4,2 | +1,7 |
| Возможности для внеучебной деятельности | 2,9 | 4,0 | +1,1 |

Как следует из представленных показателей внедрение модели тьюторского сопровождения привело к значительному повышению уровня удовлетворенности обучающихся с ОВЗ условиями образовательного процесса. Наибольший рост отмечен по параметрам доступности учебных помещений и наличия специального оборудования, что связано с модернизацией материально-технической базы колледжа в рамках реализации программы по созданию комфортной инклюзивной среды!

В процессе исследования были выявлены и проанализированы основные проблемы, возникающие при организации тьюторского сопровождения в учреждениях среднего профессионального образования. К ним относятся: недостаточная профессиональная подготовка педагогических работников к работе в условиях инклюзивного образования; отсутствие четкой нормативно-правовой базы, регламентирующей деятельность тьютора; недостаточное финансирование мероприятий.

Для преодоления выявленных проблем построена и внедрена в Ульяновском социально-педагогическом колледже модель тьюторского сопровождения, включающая следующие элементы:

1. создание центра сопровождения обучающихся с ОВЗ;
2. разработку локальных актов, регламентирующих деятельность тьютора; систему повышения квалификации педагогических работников;
3. Интеграция адаптированных образовательных программ;

Крайне важен вопрос подготовки кадров. Автором статьи представлена его программа «Повышение квалификации преподавателей», которая включает теоретический и практический блок. В результате прохождения программы педагоги могут освоить главные методы диагностики особенностей обучающихся с ОВЗ. И, что не мало важно технологии разработки адаптированных образовательных программ.

Результаты и их обсуждение

Проведенное исследование позволяет сделать вот такие выводы. Тьюторское сопровождение является системообразующим элементом инклюзивной образовательной среды в учреждениях среднего профессионального образования, обеспечивающим интеграцию всех компонентов образовательного процесса в единую функциональную систему!

Целесообразно на данный подвести итог всей проделанной работе! Эмпирическое исследование, проведенное на базе Ульяновского социально-педагогического колледжа, подтвердило высокую эффективность внедрения модели тьюторского сопровождения. Внедрение модели привело к значительному повышению уровня готовности педагогических работников к реализации инклюзивного образования (на 1,2 балла по пятибалльной шкале), росту удовлетворенности обучающихся с ОВЗ условиями образовательного процесса (на 1,5 балла), увеличению качества знаний (на 18,2%) и уровня обученности (на 17,3%).

Выводы и заключение

Результаты исследования свидетельствуют о том, что успешная реализация тьюторского сопровождения в учреждениях среднего профессионального образования требует решения ряда задач: разработки нормативно-правовой базы, регламентирующей деятельность тьютора; создания системы профессиональной подготовки и повышения квалификации педагогических работников; обеспечения материально-технической базы; разработки механизмов мониторинга эффективности тьюторского сопровождения.

Перспективы дальнейших исследований связаны с разработкой стандартов профессиональной деятельности тьютора в системе среднего профессионального образования. Созданием методического обеспечения для реализации педагогического сопровождения в различных профессиональных направлениях. Изучением долгосрочных результатов
для профессиональной адаптации выпускников с ограниченными возможностями здоровья.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Адольф В.А., Пилипчевская Н.В. Тьюторское сопровождение студентов: практический опыт // Высшее образование в России. 2011. № 4.
2. Ковалева Т. М. Введение в тьюторство [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.mioo.ru/

3. Балагина Е.В. Тьюторство: самоопределение в контексте современности / Отв. ред. С.Ф. Сироткин, И.Н. Чиркова. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, ERGO, 2011. – 164 с.
4. Борисова Н.В., Перфильева М.Ю. Стратегии командного сотрудничества в реализации инклюзивной практики образования: сб. материалов / сост. Н.В. Борисова, М.Ю. Перфильева; пер. Н.В. Борисова, И.С. Аникеев. М.: РООИ Перспектива, 2012. 122 с.
5. Вишнякова Е.А., Методические рекомендации с моделями тьюторского сопровождения по обучению детей с ОВЗ / – Липецк: ГАУДПО ЛО «ИРО», 2017. – 66 с.
6. Гетгафорова, Л.М. Практика реализации модели тьюторского сопровождения в отечественном высшем образовании [Текст] / Л.М. Гетгафорова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Электронный ресурс: режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/praktika-realizatsii-modeli
7. Единый квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и служащих (приказ № 761-н Миздравсоцразвития от 26.08.2010, зарегистрирован в Минюсте РФ 6 октября 2010 г. № 18638) Электронный ресурс http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi
8. Карпенкова И.В. Тьютор в инклюзивной школе: сопровождение ребёнка с особенностями в развитии. Из опыта работы.М.: ЦППРиК «Тверской», 2010. 88 с.
9. Ковалева Т.М. Открытые образовательные технологии как ресурс тьюторской деятельности в современном образовании // Тьюторское сопровождение и открытые образовательные технологии в современном образовании: сб. ст. М., 2008.
10. Концепция Специального Федерального государственного образовательного стандарта для детей с ограниченными возможностями здоровья / Н.Н. Малофеев, О.И. Кукушкина, О.С. Никольская, Е.Л. Гончарова. М.: Просвещение, 2013. 42 с.

**Амелин Никита Анатольевич**
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: nikita.amelin@list.ru
**Юдин Алексей Петрович**
доктор педагогических наук,
профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: udinap@yandex.ru

**Amelin Nikita A.**
Postgraduate student of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow Pedagogical State University
**Yudin Alexey P.**
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical and Performing Arts
Moscow Pedagogical State University

# СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ КАК КОМПОНЕНТА ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ УЧАЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ МУЗЫКОЙ В СИТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются стратегии развития креативности как компонента функциональной грамотности учащихся на занятиях музыкой в системе дополнительного образования. Раскрывается сущность понятий: функциональная грамотность; креативность с позиции музыкального искусства; креативность как компонент функциональной грамотности. В статье подчеркивается, что креативность представляет собой интегративный компонент функциональной грамотности, обеспечивающий нахождение нестандартных решений. Представлена авторская модель развития креативности как основного компонента функциональной грамотности.

Ключевые слова: креативность, функциональная грамотность, музыкальное искусство, музыкальная креативность, методы развития, виды обучения.

# STRATEGIES FOR DEVELOPING CREATIVITY AS A COMPONENT OF FUNCTIONAL LITERACY IN MUSIC CLASSES IN THE SYSTEM OF EXTRACURRICULAR EDUCATION

Abstract. This article examines strategies for developing creativity as a component of students' functional literacy in music classes in supplemental education. The article explores the concepts of functional literacy and creativity from the perspective of musical art. The article emphasizes that creativity is an integrative component of functional literacy, enabling the development of innovative solutions. The author presents a model for developing creativity as a key component of functional literacy.

Keywords: creativity, functional literacy, musical art, musical creativity, development methods, types of instruction.

Необходимость развития педагогической концепции функциональной грамотности подчеркивается в документах и положениях Министерства просвещения РФ. Однако на сегодняшний день для ее реализации нет единой методологической платформы [1;2;3].

Функциональная грамотность — это умение использовать имеющиеся у индивида компетенции для решения жизненных задач, включая способность применять знания в нестандартных ситуациях и адаптироваться к изменяющимся условиям [4]. Данный термин интегрируется в резолюциях ЮНЕСКО в 1957 году с целью измерения и анализа социальных навыков общества [5]. Изначальная оценка функциональной грамотности субъекта основывалась на двух критериях — навыках чтения и письма. На сегодняшний день структура функциональной грамотности состоит из 6 компонентов:

— математическая грамотность;
— читательская грамотность;
— естественнонаучная грамотность;
— финансовая грамотность;
— глобальные компетенции;
— креативное мышление.

В 2025 году исследование PISA фокусируется на анализе способности учащихся к самообучению с помощью цифровых инструментов в рамках оценки обучения в информационном пространстве. В Российской Федерации реализация аналогичных мероприятий осуществляется Центром оценки качества образования Института стратегии развития образования Российской академии образования в кооперации с Федеральным институтом оценки качества образования при активном участии Министерства просвещения Российской Федерации [5].

В рамках нашего исследования было выявлено, что креативность, как когнитивный процесс, расширяет рамки функциональной грамотности, обеспечивая реализацию дивергентного мышления в пользу создания инновационного решения проблемной задачи взамен использования традиционных способов. Таким образом феномен креативности представляет собой комплексную мультимодальную структуру, выходящую за пределы дефиниции функциональной грамотности, выступающей системообразующим компонентом данной интегративной структуры [6].

При рассмотрении формирования методологии развития креативного потенциала ребенка, музыкальное образование представляется как приоритетная дисциплина в структуре функциональной грамотности обучающихся. Музыкальное искусство в образовательной системе сопровождает индивида от дошкольного периода до подросткового возраста, выступая объединяющим креативным фактором в формировании личности и развитии его творческого потенциала [7;8;9]. В системе образования музыка представляет собой комплексную творческую дисциплину, определяющую развитие креативного потенциала личности. Она формирует когнитивные художественные компетенции и способствует продуктивному развитию перцептивных процессов. Поэтому интегративный потенциал и креативная специфика музыкального искусства обеспечивают его максимальную эффективность в развитии способностей к творчеству по сравнению с другими образовательными дисциплинами.

Стоит отметить, что с позиции музыкального искусства, функциональная грамотность представляет собой комплексный показатель образованности, включающий коммуникативные, деятельные и информационные компетенции. Музыкальная грамотность в этой структуре выступает лишь ее компонентом, охватывая восприятие музыки и базовые знания о ней [10], и характеризуется:

— оригинальностью вновь создаваемых музыкальных структур;
— спецификой музыкальной импровизации;
— произвольным оперированием слуховыми представлениями (музыкальными образами);
— нестандартным решением музыкально-теоретических задач;

— нетривиальным воплощением и исполнением музыки (например, используя в качестве музыкальных инструментов бытовые предметы, приспособления и т.п.)» [10, с.222].

Музыкальная креативность обеспечивает развитие творческого мышления и нестандартных решений в музыкальной практике. Владеющий музыкальной креативностью интегрирует знания из различных областей в сферу музыкального искусства, решая при этом нестандартные задачи и приобретая новые компетенции. В этой связи мы предполагаем, что способность к музыкальной импровизации коррелируется способностью к ориентации в многообразии музыкальных стилей и жанров, а также к интеграции знаний из различных областей искусства в творческую практику.

В рамках настоящего исследования сформирован методический комплекс, направленный на развитие креативной составляющей функциональной грамотности в ходе занятий музыкой в системе дополнительного образования. В исследовании мы обращаемся к методологическому аппарату Е.П. Торренса, который излагал идею о необходимости деконструкции когнитивных процессов детерминирующих паттернов, влияющих на когнитивную деятельность человека [11;12].

Для активизации творческого мышления в начале урока мы опирались на комплексно-ассоциативный подход [5]. Предлагалось задание, смысл которого состоял в том, что учитель выбирал слово-стимул на основе которого реализуется педагогическая стратегия, направленная на активизацию когнитивного процесса учащихся. Испытуемые должны осуществить дивергенцию слова-стимула в новые смысловые области с сохранением его семантической связи. Данный подход развивает у учащихся многоплановое видение объекта путем обнаружения его скрытых свойств вне традиционного контекста использования.

Важно отметить, что разработанный методический комплекс характеризуется универсальностью компонентов. Это обеспечивает возможность их вариативной комбинации и интегрированности в образовательном процессе и включает в себя следующие методы:

1. **Метод музыкально-импровизационного эксперимента**. В процессе игровой деятельности, учитель, используя музыкальный инструмент, воссоздает образ какого-либо персонажа. Сначала он описывает персонажа и его действия, а затем интерпретирует сказанное посредством игры на музыкальном инструменте. Затем учитель передает эстафету следующему участнику и так далее. Суть задания состоит в том, чтобы сюжет игры не потерялся, и каждый участник на своем этапе смог дополнить сюжет новым персонажем, не использовавшемся ранее. Данный метод развивает такие компоненты креативности, как способность к импровизации и нестандартность мышления, так как индивид в короткий промежуток времени должен создавать новые варианты, отличающиеся от ранее использованных.
2. **Метод создания учащимися музыкального коллажа** с использованием фрагментов известных песен или музыкальных произведений. Например, учитель предлагает к прослушиванию фрагменты программной музыки. Далее, дети, используя свою фантазию и креативное мышление, предлагают варианты последовательности этих отрывков, аргументируя свой выбор, к примеру, сочиненной ими историей. Данный метод помогает развивать такие компоненты креативности, как вариативность и гипотетичность мышления, поскольку перед индивидом стоит задача соединить не связанные между собой музыкальные фрагменты.
3. **Метод моделирования сюжета**. Используя слова, положенные на музыку, учащиеся могут придумать свой сюжет, воплотить различные образы, чувства и эмоции. Например, учитель предлагает к прослушиванию песню Е. Крылатова на стихи Ю. Энтина

«Крылатые качели» и раздает детям ее текст. После чего дети начинают изменять текст песни, придумывая свой вариант. Данный метод нацелен на развитие таких компонентов креативности, как нестандартность мышления и активность в процессе творчества, а также позволяет развивать читательскую грамотность как одного из компонентов функциональной грамотности.

4. **Метод «музыка предмета».** Учитель раздает учащимся предметы, прямое предназначение которых не связано с музыкальной деятельностью и ставит перед учащимися задание – найти как можно больше вариантов применения данного предмета, как музыкального инструмента. Данный метод ориентирован на развитие таких компонентов креативности, как способность к экстраполяции свойств одних предметов на другие, способность оперировать несколькими идеями одновременно, импровизировать, так как учащийся самостоятельно должен создать новый и уникальный продукт. Также данный метод развивает естественно-научную грамотность. Кроме применения творческого подхода к использованию предметов с музыкальной точки зрения, учитель знакомит учащихся с понятием звуковой акустики и физикой звука (принципы колебаний, частоты, громкости и так далее).

5. **Метод «применение нестандартных решений на практике»**. Учитель предлагает детям решить проблемную ситуацию, к примеру: «За два часа до начала отчетного концерта выясняется, что у хора не будет концертмейстера. Какой вы видите выход из данной ситуации? Предложите максимальное количество вариантов решения этой проблемы». Данный метод помогает развивать гипотетичность мышления учащихся, так как индивид должен применить разнообразные стратегии при решении проблемной ситуации.

Отдельно мы выделили методы, которые направлены на развитие остальных компонентов функциональной грамотности:

1. **Методы, направленные на развитие финансовой грамотности**. Моделирование ситуации, в которой дети должны работать в группах. Например, задание заключается в создании музыкального проекта, где дети будут участвовать в планировании бюджета, распределении средств на запись песен, продвижение и т.д. Также возможно использовать гипотетическую ситуацию, в которой дети должны «организовать музыкальный концерт», где кроме основной задачи необходимо учесть продажу билетов, расходы и доходы, расчет стоимости инструментов, определение прибыли от концерта и так далее.

2. **Методы, направленные на развитие математической грамотности**. Учитель обучает музыкальной нотации и ритмике, что поможет учащимся развить математические навыки счета, доли, длительности нот и т.д., чтобы в дальнейшем использовать музыкальные головоломки и задачи для тренировки математического мышления - расчет темпа, метроном, деление музыкальных фраз и так далее. Кроме этого, во время использования мобильного приложения GarageBand, акцент делался на работе с музыкальными шаблонами и алгоритмами для обучения логике и последовательности, а именно – создание музыкальных композиций по определенным правилам.

3. **Методы, направленные на развитие естественно-научной грамотности**. Изучение истории развития музыкальных инструментов и технологий записи звука для понимания научных принципов в музыкальной индустрии. Материал даётся в устном лекционном формате, не более 15 минут.

4. **Методы, направленные на развитие глобальных компетенций**. Изучение музыкальных традиций разных культур для понимания и уважения культурного многообразия мира, предполагается в лекционном формате. Сотрудничество и командная

работа, которая используется в методах, направлены на развитие культурологической грамотности.

Важно указать, что для реализации креативного потенциала учащихся критически важным является процесс сочинения музыкальных произведений. Создание музыкального произведения представляет определенную сложность как для опытных музыкантов, так и в особенности для учащихся школьного возраста. Важное условие в процессе композиторской деятельности школьников — освоение нотной записи музыкальных произведений. Вследствие данных трудностей процесс музыкальной композиции становится трудоёмким и кропотливым, что влечет за собой торможение креативного потенциала начинающих авторов. Решение обозначенной проблемы обеспечивается внедрением специализированных мобильных приложений для создания музыкальных произведений. Интеграция интонационных технологий в образовательный процесс обеспечивает учащимся равные начальные условия, а интуитивно понятный интерфейс способствует эффективному освоению музыкального творчества. [13].

Таким образом, представленный методический комплекс доказал свою эффективность в развитии креативности как ключевого компонента функциональной грамотности учащихся.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Афанасьева С. Г., Ерофеева О. Ю., Панарина Л. Ю. Информационно-образовательная среда по формированию и оценке развития функциональной грамотности // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. Вып. No 10–2 (100).
2. Лысяк, Д. Д. Функциональная грамотность письменной речи как составляющая функциональной грамотности обучающихся основной школы / Д. Д. Лысяк // Педагогический дискурс: в современной научной парадигме и образовательной практике: Материалы III Всероссийской конференции, Москва, 28 февраля – 01 2023 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Языки Народов Мира", 2023. – С. 521-525.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (от 31 мая 2021 г.). – http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202107050028?ysclid=mhc6afsb6k801891126 (дата обращения: 29.10.2025).
4. Леонтьев А.А. Образовательная система «Школа 2100». Педагогика здравого смысла. М.: Баласс, 2003. 368 с.
5. Пакина, Т. А. Развитие функциональной грамотности и формирование понятия "функциональная грамотность" в России / Т. А. Пакина // Вестник педагогических наук. – 2022. – № 5. – С. 201-206.
6. Амелин, Н. А. Комплексно-ассоциативный подход как средство развития креативности в процессе формирования функциональной грамотности школьников на уроках музыки / Н. А. Амелин, А. П. Юдин // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 5. – С. 94-105.
7. Абдуллин Э.Б. Николаева Е.В. Методика музыкального образования. Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
8. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Абдуллин Э. Б. , Николаева Е. В. - 2-е изд. , испр. и доп. - Москва : Прометей, 2013. – 432 с.

9. Калабаева, О. А. Диагностика музыкальных способностей в процессе развития креативности младших школьников / О. А. Калабаева, Е. Г. Евстафьева // Образовательный форсайт. – 2020. – № 2(6). – С. 101-108.
10. Амелин, Н. А. К вопросу о сущности категории "музыкальная креативность" / Н. А. Амелин // Творчество П.И. Чайковского в исполнительской подготовке педагога-музыканта: Материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 21 декабря 2020 года / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет» Институт изящных искусств, Факультет музыкального искусства, Кафедра музыкально-исполнительского искусства. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство Ритм", 2021. – С. 216-223.
11. Torrance E.P. Guiding Creative Talent. Englewood Cliffs / E.P. Torrance. –W.J., 1964. – 234 p.
12. TorranceE.P.TheNatureofCreativityasManifestintheTesting E.P.Torrance;R.Sternberg,T.Tardis(eds.)//The Nature of Creativity. – Cambridge: Cambr. Press, 1988. – Pp. 43-75.
13. Амелин, Н. А. Использование инновационных технологий в процессе развития креативности школьников на уроках музыки / Н. А. Амелин // Наука и школа. – 2024. – № 3. – С. 215-224.

**Гогиберидзе Георгий Меджидович**
доктор педагогических наук,
профессор общеуниверситетской кафедры психологии воспитания и профилактики девиантного поведения
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: gm.gogiberidze@mpgu.su
**Абдулалиева Фидан Залымхановна**
аспирант кафедры общей психологии и педагогики
ОЧУ ВО «Московский университет им. А.С. Грибоедова»
e-mail: f-gurbanova@bk.ru
**Руденко Игорь Леонидович**
кандидат педагогических наук, доцент,
декан факультета психологии и педагогики
ФГБОУ ИВО «Российский государственный университет социальных технологий»
e-mail: rudenko@rgust.ru

**Gogiberidze George M.**
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor at the University Department of Psychology of Education and Prevention of Deviant Behavior
Moscow City Pedagogical University
**Abdulalieva Fidan Z.**
Postgraduate student of the Department of General Psychology and Pedagogy
A.S. Griboyedov Moscow University
**Rudenko Igor L.**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Dean of the Faculty of Psychology and Pedagogy
Russian State University of Social Technologies

# ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ПСИХОЛОГОВ В УСЛОВИЯХ ИНКЛЮЗИВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВУЗА

Аннотация. В статье проанализированы особенности развития коммуникативных умений и навыков у будущих педагогов-психологов в условиях инклюзивного образования в вузе; рассматриваются теоретические основы коммуникативных умений и навыков в профессиональной деятельности педагога-психолога; представлена сущность инклюзивного образования в вузе и его влияние на подготовку специалистов; приведены модели формирования коммуникативной компетентности в условиях инклюзии, а также раскрыта роль инклюзивного образования в профессиональной подготовке специалистов и практические рекомендации по формированию этих навыков.

Ключевые слова: коммуникативные умения, педагоги-психологи, инклюзивное образование, вуз.

# FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF COMMUNICATIVE SKILLS AND ABILITIES OF FUTURE TEACHERS-PSYCHOLOGISTS IN THE CONTEXT OF INCLUSIVE EDUCATION AT A UNIVERSITY

Abstract. The article analyzes the features of developing communicative skills and abilities in future teachers-psychologists in the context of inclusive education at a university; it examines

the theoretical foundations of communicative skills and abilities in the professional activities of a teacher-psychologist; it presents the essence of inclusive education at a university and its impact on the training of specialists; it provides models for developing communicative competence in the context of inclusion, and it also reveals the role of inclusive education in the professional training of specialists and practical recommendations for developing these skills.

Keywords: communication skills, educational psychologists, inclusive education, university.

В современном образовательном пространстве инклюзивное образование становится ключевым направлением, обеспечивающим равный доступ к знаниям для всех студентов, включая тех, кто имеет особые образовательные потребности. В условиях вуза это подразумевает не только адаптацию программ, но и развитие профессиональных компетенций у будущих специалистов, в частности педагогов-психологов. Коммуникативные умения и навыки играют центральную роль в их работе, поскольку позволяют эффективно взаимодействовать с разнообразными группами учащихся, родителями и коллегами.

Актуальность темы исследования обусловлена растущими требованиями к инклюзивному образованию в России и мире, где педагоги-психологи должны обладать навыками, позволяющими преодолевать барьеры в общении и способствовать социальной адаптации. Согласно исследованиям, профессиональные коммуникативные навыки становятся основой успешной работы в инклюзии.

Коммуникативные умения представляют собой совокупность навыков, обеспечивающих эффективное взаимодействие в профессиональной среде. Для педагогов-психологов это включает эмпатию, активное слушание, невербальную коммуникацию и разрешение конфликтов. Согласно определению, коммуникативная компетентность – это мотивационно-ценностный, когнитивный и операционно-деятельностный компоненты, необходимые для работы в инклюзии.

В контексте инклюзивного образования эти навыки позволяют адаптировать общение к нуждам студентов с ОВЗ (ограниченными возможностями здоровья), способствуя их интеграции.

Коммуникативные умения и навыки представляют собой комплекс осознанных действий, направленных на эффективное общение. В психолого-педагогической литературе коммуникативная компетентность определяется как способность устанавливать и поддерживать контакты с людьми, используя знания, умения и личностные ресурсы. Для педагога-психолога это включает не только передачу информации, но и эмпатию, понимание невербальных сигналов и управление эмоциями.

Коммуникативные умения отличаются от навыков: умения — это осознанные действия (например, умение устанавливать эмоциональный контакт), а навыки — автоматизированные компоненты (например, интуитивное распознавание состояний собеседника). В профессиональной деятельности педагога-психолога коммуникативные умения и навыки интегрируются в коммуникативную компетентность, которая включает мотивационно-ценностный, когнитивный и операционно-деятельностный компоненты.

Структура коммуникативных умений педагога-психолога включает несколько групп:

1. Перцептивные умения: Социальная перцепция — понимание психологического состояния собеседника по внешним признакам (мимика, жесты, интонация). Наблюдательность, переключаемость внимания и эмпатия позволяют педагогу-психологу точно диагностировать проблемы.

2. Экспрессивные умения: Умение выражать мысли ясно, управлять эмоциями, использовать невербальные средства для установления контакта. Важно умение завоевывать инициативу в общении и создавать доверительную атмосферу.

3. Интерактивные умения: Умение регулировать взаимодействие, разрешать конфликты, предоставлять обратную связь. Включает рефлексию, самопрезентацию и адаптацию стиля общения к собеседнику (ребенку, родителю или коллеге).

4. Организационные умения: Планирование коммуникативных ситуаций, выбор оптимальных форм взаимодействия (индивидуальное консультирование, групповые тренинги).

Для педагога-психолога особое значение имеют умения психологического сопровождения: активное слушание, постановка вопросов, поддержка и мотивация. Эти умения формируют технику профессионального общения, обеспечивая эффективность коррекционной и профилактической работы.

В деятельности педагога-психолога развитие коммуникативных умений и навыков занимает центральное место: консультирование родителей, работа с детьми с ОВЗ, проведение тренингов и диагностики. Коммуникативные умения обеспечивают: установление доверительных отношений, необходимых для раскрытия личных проблем; эффективную диагностику и коррекцию (понимание скрытых мотивов и защит); профилактику конфликтов в образовательной среде; развитие эмоционального интеллекта у участников процесса.

Недостаток коммуникативных навыков приводит к барьерам: непониманию, сопротивлению или неэффективности вмешательства. Высокий уровень компетентности повышает профессионализм, способствует психологической безопасности и успешной интеграции в коллектив.

Развития коммуникативных умений и навыков происходит через:

- Специальную подготовку в вузе (курсы по психологии общения, тренинги).
- Социально-психологический тренинг (ролевые игры, анализ ситуаций).
- Саморазвитие (рефлексия, чтение литературы, супервизия).
- Практику в реальных условиях (стажировки, работа в образовательных учреждениях).

Эффективны методы активного социального обучения, способствующие формированию эмпатии и гибкости. Формирование психолого-педагогической готовности, включая коммуникативные навыки для реализации инклюзивного процесса влияют на подготовку педагогов-психологов.

Инклюзивное образование представляет собой современный подход к организации учебного процесса, направленный на обеспечение равного доступа к знаниям для всех студентов, независимо от их физических, психических или социальных особенностей. В контексте высшего образования (вуза) эта концепция приобретает особую актуальность, поскольку подготавливает специалистов к работе в инклюзивном обществе, где ценится толерантность и адаптивность. Тема инклюзивного образования в вузе важна, так как оно не только способствует социальной интеграции лиц с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), но и влияет на качество подготовки кадров, формируя компетенции, необходимые для профессиональной деятельности в инклюзивной среде.

Инклюзивное образование в вузе определяется как процесс обеспечения равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия их особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей. В отличие от интеграции, где акцент на адаптации студента к существующей системе, инклюзия подразумевает адаптацию самой системы образования к нуждам каждого участника. Это включает

создание безбарьерной среды, использование адаптивных технологий и методик, а также социально-психологическую поддержку.

Ключевыми принципами инклюзивного образования в вузе являются:

- Аксиологический подход: формирование ценностного отношения к каждому человеку как уникальной личности.
- Антропологический подход: индивидуальный учет здоровья и потребностей студентов.
- Компетентностный подход: развитие студентов как субъектов познания через трансдисциплинарные методы.
- Культурологический подход: сохранение национальной идентичности в глобализированном образовательном пространстве.

В практике вузов это проявляется в разработке индивидуальных учебных планов, использовании специального оборудования (например, для студентов с нарушениями зрения или слуха) и дистанционных технологий. Сущность инклюзии заключается в переходе от сегрегации к открытому, самоорганизующемуся образовательному процессу, где все студенты взаимодействуют на равных.

Становление инклюзивного образования прошло несколько этапов на международном и национальном уровнях. На глобальном уровне ключевым моментом стала Саламанкская декларация ЮНЕСКО 1994 года, провозгласившая принцип «Школа для всех» и необходимость инклюзивного подхода. В 2006 году ООН приняла Конвенцию о правах инвалидов, обязывающую государства обеспечивать инклюзивное образование на всех уровнях.

В России процесс начался в 1990-х годах с принятия нормативных актов по защите прав детей-инвалидов. С 1992 года реализуется проект «Интеграция лиц с ОВЗ». Россия присоединилась к Саламанкской декларации и Дакарской декларации 2000 года. В 2009 году был объявлен годом равных возможностей, а в 2010 году инициатива «Наша новая школа» подчеркнула инклюзию. Ратификация Конвенции ООН в 2012 году и Федеральный закон «Об образовании в РФ» 2013 года закрепили инклюзивное образование как обеспечение равного доступа с учетом разнообразия нужд. Эти этапы отражают переход от специального образования к интегрированному и инклюзивному.

Инклюзивное образование существенно влияет на подготовку специалистов, формируя у них инклюзивную компетентность – способность работать в инклюзивной среде. Для студентов с ОВЗ оно обеспечивает равные возможности для личностного и профессионального роста, повышая их конкурентоспособность на рынке труда. Здоровые студенты развивают эмпатию, толерантность и навыки взаимодействия, что обогащает их социальный опыт и готовит к гуманистически ориентированной профессиональной деятельности.

На уровне подготовки кадров инклюзия требует включения специальных дисциплин в программы вузов, таких как «Основы специальной педагогики» или «Психолого-педагогическое сопровождение детей с ОВЗ». Программы повышения квалификации помогают педагогам осваивать технологии для равных возможностей, включая коллективные стратегии и импровизацию. В результате специалисты становятся более адаптивными, способными к междисциплинарному сотрудничеству, что повышает качество образования и социальной интеграции выпускников.

Несмотря на преимущества, реализация инклюзии сталкивается с проблемами: психологическая неготовность участников (76% преподавателей положительно относятся, но 43% отмечают неготовность студентов с ОВЗ), отсутствие безбарьерной среды (50% указывают на дефицит оборудования), недостаток компетенций у педагогов и нормативной базы. Другие барьеры – стереотипы о трудоустройстве, отсутствие адаптированных

программ и поддержки. Перспективы включают создание центров инклюзивного обучения, внедрение трансдисциплинарных подходов (например, Informing Science), семинары для преподавателей и обмен опытом с успешными вузами (Уральский ГПУ, СПбГЭУ). Это позволит преодолеть барьеры и усилить влияние на подготовку специалистов.

Модели формирования коммуникативной компетентности в условиях инклюзии включают рефлексивный подход, где развиваются профессионально-значимые качества. Зарубежные модели акцентируют на эмпатии и толерантности. В отечественной практике – системы курсов психолого-педагогического цикла.

В России акцент на формирование готовности к инклюзии осуществляется через специальные программы. За рубежом – на психологических условиях, включая толерантность и эмпатию. Исследования показывают, что коммуникативные навыки развиваются через интерактивные технологии. Используются анкеты для оценки толерантности, эмпатии и коммуникативных навыков. В дошкольном и школьном контексте – методики типа "Рукавички" для анализа взаимодействия. Барьерами формирования готовности к инклюзивному образованию является: недостаток специальных курсов, низкая мотивация, коммуникативная дезадаптация. Проблемы с социализацией студентов с ОВЗ требуют усиления психолого-педагогического сопровождения. Рекомендуются проводить тренинги, арт-терапию и интерактивные методы, также организация коммуникативного взаимодействия в инклюзии осуществляется через игровую деятельность.

Инклюзивное образование в вузе – это не только механизм социальной справедливости, но и инструмент повышения качества подготовки специалистов. Оно формирует толерантное общество, развивает компетенции и способствует интеграции всех граждан. Для эффективной реализации необходимы системные изменения в нормативной базе, инфраструктуре и подготовке кадров. В перспективе инклюзия станет нормой, обеспечивая равные возможности для профессионального роста.

Коммуникативные умения и навыки — основа профессиональной компетентности педагога-психолога, определяющая успех в диагностике, консультировании и сопровождении. Их развитие требует системного подхода, сочетания теоретической подготовки и практики. В современном образовании высокий уровень коммуникативной культуры позволяет специалисту эффективно решать задачи психологической поддержки, способствуя гармоничному развитию личности.

Инклюзивное образование в вузе подразумевает приспособление системы к нуждам всех студентов, включая развитие общего образования для обеспечения доступности. В Европе и Америке оно существует десятилетиями, подчеркивая подготовку педагогов-психологов к работе в таких условиях.

Профессиональная деятельность педагога-психолога тесно связана с общением, поскольку включает психологическое консультирование, диагностику, коррекцию и сопровождение участников образовательного процесса. Коммуникативные умения и навыки являются ключевым компонентом профессиональной компетентности специалиста, позволяя эффективно устанавливать контакт, понимать психологические состояния собеседников и достигать целей взаимодействия.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Алехина С.В. Инклюзивное образование: от теории к практике. – М.: Педагогика, 2024.
2. Гончарова Л.П. Коммуникативные компетенции педагогов-психологов. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2022.
3. Иванова Е.А. Психология инклюзивного образования. – Москва: Просвещение, 2021.
4. Назарова Н.М. Специальная педагогика. – М.: Академия, 2022.

5. Пак Т.Н. - Journal of Oriental Studies. URL: https://bulletin-orientalism.kaznu.kz/index.php/1-vostok/article/download/1181/1066
6. Петрова Н.В. Формирование толерантности в инклюзивной среде вуза. Журнал педагогических исследований, 2024. –- 15(2). – С 45–52.
7. Развитие коммуникативных навыков в условиях инклюзивной ... - Nauka.ru. URL: https://naukaru.ru/ru/storage/download/106575
8. Система подготовки будущих педагогов-психологов к работе в ... - PsyJournals. URL: https://psyjournals.ru/nonserialpublications/inclusive_edu/contents/44250
9. Толстикова С.Н., Романова Е.С., Макшанцева Л.В., Рыжов Б.Н., Арзуманов Ю.Л., Бершедова Л.И. и др. Проблемы общей и педагогической психологии. М.: РИТМ, 2019. — 236 с.
10. Федеральный закон РФ «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ, 2012.
11. Enhancing Inclusive Learning and Communication Skills with the ... - EU-OpenSci. URL: https://eu-opensci.org/index.php/ejedu/article/view/30855
12. Exploring the Development of Inclusive Competence in Future ... - PremierScience. URL: https://premierscience.com/pjs-25-1371/
13. Formation of inclusive competence of future special education ... - ScholarWorks. URL: https://scholarworks.waldenu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1610&context=hlrc
14. Psychological and pedagogical conditions for training a future ... - ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/380562232_Psychological_and_pedagogical_conditions_for_training_a_future_educational_psychologist_in_inclusive_education
15. Psychological and pedagogical conditions for training a future ... - Physics.uz. URL: https://physics.uz.ua/en/article/download/psychological-and-pedagogical-conditions-for-training-a-future-educational-psychologist-in-inclusive-education
16. Psychological and pedagogical correlates of formation of ... - MATEC. URL: https://www.matec-conferences.org/articles/matecconf/pdf/2021/11/matecconf_simpro21_11002.pdf
17. Psychological and Pedagogical Features of Training Future ... - PP-MSU. URL: https://pp-msu.com.ua/web/uploads/pdf/Scientific%2520Bulletin%2520of%2520MSU.%2520Series%2520Pedagogy%2520and%2520Psychology_2021_Vol.%25207%2C%2520No.%25203_71-77.pdf
18. The Content of the Problem of Competence and Abilities in ... - ERIC. URL: https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1475270.pdf
19. The essence and structure of the development of communicative ... - JPED. URL: https://jped.uipa.edu.ua/index.php/JPED/article/view/532

**Грибкова Галина Ивановна**
кандидат педагогических наук,
доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: gribkovagi@mgpu.ru
**Веретельникова Наталья Леонидовна**
аспирант департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: niveusn@list.ru

**Gribkova Galina I.**
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Socio-Cultural Activities
and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
**Veretelnikova Natalia L.**
Postgraduate student of the Department of Social and Cultural Activities
and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

# РОЛЬ МАРИЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ ПОДРОСТКОВ

Аннотация. В современной России формирование ценностных ориентаций у подростков является актуальной педагогической и социокультурной задачей. Несмотря на значимость традиционных воспитательных институтов, культурное наследие, в частности фольклор коренных малочисленных народов, остается недостаточно востребованным ресурсом. В статье дается характеристика системы ценностных ориентаций как основы мировоззрения личности и анализируется педагогический потенциал марийского фольклора для формирования у подростков ключевых нравственных ценностей. Рассматриваются возможности интеграции фольклорного материала в современные формы культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: ценностные ориентации, молодое поколение, подростки, культурное наследие, марийский фольклор, воспитание подрастающего поколения, средства культурно-досуговой деятельности.

# THE ROLE OF MARI FOLKLORE IN THE FORMATION OF TEENAGERS' VALUES

Annotation. In modern Russia, the formation of value orientations among teenagers is an urgent pedagogical and sociocultural task. Despite the importance of traditional educational institutions, the cultural heritage, particularly the folklore of indigenous peoples, remains an underutilized resource. This article provides a description of the system of value orientations as the foundation of an individual's worldview and analyzes the pedagogical potential of Mari

folklore in shaping key moral values among teenagers. It also explores the possibilities of integrating folklore material into modern forms of cultural and leisure activities.

Keywords: value orientations, the younger generation, teenagers, cultural heritage, Mari folklore, educating the younger generation, means of cultural and leisure activities

**Введение в проблему.** Система ценностных ориентаций различных поколений в современной России привлекает пристальное внимание представителей научного сообщества: философов, историков, социологов, психологов и, конечно, педагогов.

В рамках педагогических исследований особый интерес представляет формирование ценностных ориентаций у подростков, поскольку именно в этом возрасте, в период активного поиска себя, закладываются основы мировоззрения.

Ценности представляют собой важные для человека представления и убеждения, определяющие, что является для него значимым. Это устойчивые, сформированные под влиянием общества предпочтения, выражающиеся в избирательном отношении личности к материальным и духовным благам [8].

**Материалы и результаты исследования. Их обсуждение.** С позиций прикладной культурологии М.А. Ариарский предлагает классификацию ценностей, выделяя следующие их виды: витально-биологические (жизнь, здоровье, безопасность), социальные (статус в профессии и обществе), политические (права и обязанности), моральные, эстетические, научные («постижение истины») и религиозные. Исследователь отмечает, что все они могут проявляться на различных уровнях: общечеловеческом, национальном, групповом, религиозном и личностном [3, с. 32].

Согласно мнению Е.С. Тимофеевой, ценности образуют многоуровневую систему представлений, которая служит для личности идеальной моделью, фундаментом для принятия решений и определения стратегической жизненной траектории [13, с. 289].

Л.И. Уколова рассматривает усвоение нравственных ценностей как культурный процесс, в ходе которого происходит общее развитие личности [15, с. 4].

Одной из ключевых характеристик ценностей является их универсальность. Т.И. Бакланова указывает на существование общего для различных традиционных культур духовно-нравственного фундамента, включающего любовь к Родине, ценность семьи, труда, познания, красоты, доброты и гостеприимства [4].

Ценности определяют «вертикальное измерение» в личностном пространстве человека. Н.Н. Вересов утверждает, что без индивидуальной системы ценностей жизнь лишается этого «вертикального измерения» и, следовательно, не является в полной мере человеческой [5, с. 2]. Эта внутренняя вертикаль представляет собой индивидуальную иерархию, которая формируется в конкретных исторических условиях и отражает актуальный жизненный этап человека. Её фундамент составляют абстрактные общечеловеческие ценности, такие как добро, жизнь, любовь и мир. На этой основе уже выстраиваются ценностные системы более конкретного уровня: общества, семьи и, наконец, самой личности.

На основе ценностей и представлений о них формируются ценностные ориентации. С.П. Акутина подчеркивает, что нравственные ценности как качества личности составляют основу характера и поведения. Именно опора на них делает возможными процессы самоопределения и самосовершенствования, поскольку нравственная ориентация служит человеку внутренним ориентиром в изменчивом мире и помогает находить верные решения в сложных ситуациях [1, с. 133].

Похожую позицию можно найти в исследованиях А.В. Серого, согласно которой осознанные ценности служат основой для формирования ценностных представлений, которые, в свою очередь, порождают ценностные ориентации как осознаваемый компонент

личностных смыслов [11, с. 29]. Эти ориентации и представления закладываются преимущественно в детском возрасте, выступая в дальнейшем ключевым фактором, определяющим становление и развитие личности.

Авторы «Большого психологического словаря» Б.Г. Мещеряков и В.П. Зинченко предлагают следующее определение понятию «ценностные ориентации». «Ценностные ориентации – важный компонент мировоззрения личности или групповой идеологии, выражающий (представляющий) предпочтения и стремления личности или группы в отношении тех или иных обобщенных человеческих ценностей (благосостояние, здоровье, комфорт, познание, творчество и др.)» [9].

Таким образом, система ценностных ориентаций определяет характер поведения и деятельности, служит основой для формирования мотивов, целей и общей жизненной активности. При этом становление ценностных ориентаций в подростковом и юношеском возрасте представляет собой процесс усвоения обобщённых ценностных представлений, культивируемых обществом и государством. Эти представления интегрируют социальные и культурные ценности конкретной страны, нации или этноса, в основе которых лежат фундаментальные общечеловеческие ценности [12].

Государственная политика в сфере образования и межнациональных отношений подчеркивает актуальность проблемы формирования ценностных ориентаций у молодого поколения.

Как отмечается в Стратегии государственной национальной политики РФ на период до 2025 и Федеральном государственном образовательном стандарте, формирование гражданской идентичности должно гармонично сочетаться с сохранением этнокультурного многообразия. Важным символическим и практическим шагом в этом направлении стал новый указ Президента России об установлении Дня коренных малочисленных народов Российской Федерации (Указ Президента РФ №799 от 04.11.2025 «О Дне коренных малочисленных народов Российской Федерации») [14], с целью сохранения традиционного образа жизни, хозяйственной деятельности, промыслов и самобытной культуры коренных малочисленных народов, что создает общественный запрос на проведение различных культурно-просветительских мероприятий и образовательных проектов, оказывая прямую поддержку как носителям культур, так и краеведам, этнографам и педагогам.

Среди многообразия малочисленных коренных народов нашей страны свое место занимает марийский народ, обладающий уникальной культурой и древними традициями. Важнейшей частью культурного наследия марийцев является фольклор, выступающий живым и доступным источником народной мудрости.

Несмотря на мощный педагогический потенциал марийского фольклора, наблюдается его недостаточное использование в целенаправленном воспитании подростков. Это противоречие актуализирует необходимость разработки эффективных педагогических стратегий, основанных на культурном наследии.

Очевидно, что фольклор является одним из основных механизмов межпоколенческой трансляции знания, обеспечивает воспроизводство коллективного опыта, этических норм и моделей мировосприятия. Обладая глубокой образовательной силой, он остается одним из фундаментальных инструментов воспитания.

Духовно-нравственное воспитание средствами фольклора – это процесс содействия становлению личности, осваивающей базовые национальные ценности, формирующей нравственные чувства (патриотизм, ответственность, совестливость) и готовность к нравственному поведению. Особой воспитательной силой обладают художественные образы фольклора, с которых начинается воспитание ребенка словом.

В условиях современных глобальных процессов наследие малых народов заслуживает не просто сохранения, но и нового осмысления и возвращения в культурный

оборот. Такой подход не только опирается на историческую память, но и выявляет в ней позитивные жизненные стратегии, превращая культуру из объекта бюджетного финансирования в стратегический ресурс общества.

Многообразие жанров марийского фольклора представляет собой целостную воспитательную систему, что отмечается в исследованиях этно-педагогического потенциала марийской культуры [10]. От простейших форм до сложных эпических полотен фольклор последовательно сопровождает становление личности, обеспечивая преемственность культурных кодов и гармоничное включение индивида в жизнь общества. Предлагаем рассмотреть основные жанры марийского фольклора.

*Сказки (йомак) и легенды (легенде).*

Легенды о марийских богатырях учат ценить мужество, честь и справедливость. Эти сказания подчеркивают, что истинная сила всегда должна служить защите родной земли и слабых, а не личной славе. Через испытания героев народу передается мысль, что доблесть неотделима от мудрости и ответственности перед обществом. Эпические образы становятся не просто воспоминаниями о прошлом, а вечными нравственными ориентирами, связывающими поколения.

Образ богатыря Чоткара часто связывают с защитой родной земли от захватчиков, что воспитывает патриотизм и готовность отстаивать свою родину.

Истории о Чумбылате, «владыке горы», учат не только силе, но и мудрости справедливого правителя, защищающего свой народ.

Знакомство с могучими и благородными героями способствует формированию у подростков эталона мужского поведения, основанного на ответственности, смелости и верности своему долгу, что является частью нравственного воспитания на народных традициях [2, с. 45].

Марийские сказки отражают борьбу добра и зла, почитание природы, смекалку и справедливость. В сказках заключена народная мудрость, они объясняют, почему лучше быть трудолюбивыми, умными, добрыми, храбрыми, сильными, и что бывает с людьми злыми, глупыми, жадными, трусливыми.

Эта дидактическая функция реализуется не через прямое наставление, а через систему художественных образов и сюжетных коллизий, где моральные нормы предстают как законы мироздания. Положительный герой, как правило, наделён не только физической силой, но и интеллектом, а его победа достигается через союз с одухотворённой природой — животными-помощниками, духами леса и воды. Напротив, порок наказывается самой логикой сказочного мира: жадность оборачивается потерей всего, а трусость и лень приводят к изоляции от социума. Важным аспектом является концепция справедливости, которая понимается не как личное возмездие, а как восстановление нарушенного равновесия в отношениях между человеком, обществом и мирозданием. Таким образом, сказочный нарратив выступает в роли социально-психологического тренажёра, моделируя кризисные ситуации и демонстрируя оптимальные пути их разрешения в рамках традиционной системы ценностей.

Яркой иллюстрацией борьбы добра со злом и торжества справедливости служит сказка «Два брата». В ней противопоставлены жадный и коварный старший брат и добрый, трудолюбивый младший. Через судьбы героев сказка демонстрирует неумолимый закон нравственного воздаяния: зло (обман и алчность) наказывается, а добро (честность и помощь слабому) вознаграждается.

Ценность смекалки как высшего проявления ума центральна в сказке «Мудрая невеста». Ее сюжет, где героиня решает сложные загадки и разрешает споры, утверждает, что подлинная сила заключена в интеллекте, а не в богатстве или статусе. Эта сказка может

научить подростков искать нестандартные решения, ценить разум и показывает, что мудрость сама по себе является добродетелью, способной восстановить правду и порядок.

*Песни (муро).*

В марийском фольклоре представлено множество мелодичных, наполненных глубоким смыслом песен (лирических, обрядовых, колыбельных), в которых выражаются лучшие качества человека: простота и открытость, скромность, деликатность, терпимость, трудолюбие, почитание родителей, любовь к родному краю.

Эти песни становились неотъемлемой частью повседневной жизни. Их мелодии и тексты мягко, но настойчиво формировали личность, прививая модель правильных отношений с миром и людьми. В лирических песнях, полных светлой печали и тонких образов природы, воспитывалась эмоциональная чуткость и умение выражать чувства. Обиходные и трудовые напевы, ритмически связанные с работой, превращали труд в осмысленное действо. Песенный фольклор приобретал воспитательные функции, передавая не просто свод правил, а целостное мироощущение, пронизанное благодарностью и уважением к предкам и окружающему миру. Через эти напевы каждый человек ощущал себя частью единого культурного организма, чья мудрость звучала в каждом мотиве.

Рассмотрим отрывок из колыбельной песни:

О-о-о-о,
Изи игем папалта,
Ачаж ден аважым вучалта.
Ачаже чодыраш каялын,
Чодырам руэн ярналын.
Аваже олыкыш каялын,
Шудым удырен ярналын.
Изи ньоньо кушкалеш,
Чыла полшаш тӱҥалеш.

О-о-о-о,
Спит мой миленький давно,
Видятся отец и мать.
Батюшка дрова готовит,
Он устал в темном бору.
Матушка на сенокосе,
Устала сено загребать.
Маленький сынок растет,
Станет всем он помогать.

В этой колыбельной через простые и ясные образы в сознание ребёнка закладываются основы трудолюбия, семейной солидарности, уважения к родителям и осознания своей будущей социальной роли. Она идеально иллюстрирует, как фольклор не просто развлекает, а мягко и последовательно формирует ценностные ориентиры, готовя человека к жизни в обществе по его законам и традициям.

*Пословицы и поговорки (тоштыеҥ мут, туныктен ойлымо мут)*

Пословицы и поговорки, будучи концентрированной формой народной этики, учат человека понимать жизнь, дают направление нравственного поведения, осуждают негативные явления в нем (жадность, глупость, болтливость, леность) что согласуется с выводами о духовных основах культурного наследия мари.

Пословицы и поговорки служат своего рода нравственным компасом, который люди веками оттачивали в своем коллективном опыте. Своей меткостью и краткостью они не просто осуждают пороки, но и мгновенно проясняют суть сложных житейских ситуаций. Эти мудрые формулы речи помогают каждому новому поколению опираться на проверенные временем истины, учат различать добро и зло в повседневности.

Попытаемся проанализировать три пословицы из марийского фольклора.

1. Паша чоным куандара.

2. Шкеже изи, да шыдыже кугу.

3. Корно дене коштшо пире охотникым вашлиеш.

1. Работа душу веселит.

2. Сам-то мал, да гнев его велик.

3. Волк, что по дороге ходит охотника встречает.

Первая из пословиц — «Работа душу веселит» — утверждает труд как основу психологического благополучия и внутренней гармонии, противопоставляя созидательную деятельность праздности и унынию. Эта идея дает возможность формировать осознанное отношение к труду не как к тяжелой повинности, а как к источнику радости и самореализации.

Две другие пословицы предлагают модель безопасного и ответственного поведения в обществе. «Сам-то мал, да гнев его велик» предупреждает об опасности несдержанности, указывая, что даже незначительный человек может вызвать большие проблемы, не контролируя свои эмоции. «Волк, что по дороге ходит, охотника встречает» учит осмотрительности: тот, кто выбирает рискованный или дурной путь, с большой вероятностью столкнется с заслуженными последствиями. Вместе они формируют установку на самоконтроль, благоразумие и осознание причинно-следственных связей между поступками и их результатами.

*Загадки (тушто).*

Древнейшей составной частью поэтического творчества марийцев являются загадки. Уменье говорить загадками и разгадывать их осознавалось как признак ума, догадливости и мудрости.

Загадки выступали не просто развлечением, а своеобразной формой познания и описания мира через иносказание. Они приучали к наблюдательности, умению видеть необычное в обыденном и находить скрытые связи между явлениями. Каждая загадка — это миниатюрная поэтическая картина, где привычный предмет или действие обретают новый, художественный смысл. Этот фольклорный жанр развивал образное мышление, сообразительность и чувство языка у людей всех возрастов. Загадки служили важным инструментом интеллектуального и эстетического развития в традиционной культуре.

Основной круг марийских народных загадок отражает трудовую и хозяйственную, общественную и личную жизнь крестьян. Загадки отличаются яркой образностью, метафоричностью, четко выражают суть мысли.

Приведем в пример несколько загадок:

| | |
|---|---|
| 1. Ик шинчан, а чыламат ырыкта да шымата. | 1. Глаз один, а видит и ласкает всех. Ответ: солнце (кече). |
| 2. Йӱдымат, кечывалымат эре ик тӱрымак тӱрлат. | 2. Днём и ночью вышивают один и тот же узор. Ответ: пчела (мӱкш). |
| 3. Мыйым кырат, мыйым пучкыт - мый ом коло, соралгем гына. | 3. Меня бьют, меня режут - я не умираю, становлюсь только краше. Ответ: земля (мланде) |

Краткий анализ представленных загадок позволяет раскрыть их глубокую связь с традиционной картиной мира и системой ценностей. Они не просто тренируют сообразительность, но и воспитывают особое уважительное отношение к природе. В них солнце предстаёт как всевидящее и ласковое божество, а пчела – как неутомимая мастерица, чей труд сравнивается с искусством.

Третья загадка, ответом на которую является земля, отражает важнейшую идею жизнестойкости и способности возрождаться через труд. Образ земли, которая «становится только краше», несёт мощный позитивный посыл: испытания и труд не уничтожают, а закаляют и преображают.

Такая народная мудрость может прививать навык философски принимать жизненные трудности, видя в них не поражение, а путь к обновлению и красоте, которые напрямую связаны с повседневным трудом.

Таким образом, даже поверхностное знакомство с основными жанрами марийского фольклора позволяет рассмотреть его потенциал в воспитании подрастающего поколения, формировании ключевых ценностных ориентаций:

- *нравственных*: добро, справедливость, честность, помощь слабому;
- *семейных*: уважение к старшим, значимость рода и семьи;
- *трудовых*: трудолюбие, мастерство, уважение к ремеслу;
- *экологических*: бережное отношение к природе, осознание себя ее частью.
- *патриотических*: любовь к малой родине, гордость за свой народ.

Современные направления культурно-досуговой деятельности обладают значительным потенциалом для ненавязчивого, неформального погружения в фольклор, что особенно важно для подростков, для которых досуг — ключевая сфера самореализации. Рассмотрим несколько возможных актуальных и привлекательных для молодого поколения каналов трансляции марийского фольклора средствами культурно-досуговой деятельности.

*1. Этнокультурные и фольклорные фестивали и конкурсы.*

- *Фестиваль марийской сказки*: конкурс на лучшую театрализованную постановку по мотивам сказок, конкурс сказителей.
- *Музыкальный фестиваль марийской песни*: конкурс исполнителей традиционных и современных аранжировок марийских песен среди молодежных коллективов и сольных исполнителей.
- *Фестиваль уличных театров и анимации:* создание интерактивных представлений и перформансов по мотивам мифов и легенд в городской среде.

*2. Тематические клубные формирования и мастерские.*

- *Театральная студия "Марийские узоры":* постановка спектаклей и этюдов по пословицам, поговоркам и коротким сказкам, где подростки сами становятся соавторами и актерами.
- *Мастерская народного костюма и ремесел:* изучение орнаментов и символов, зашифрованных в фольклоре (например, в песнях о природе), и их воплощение в создании элементов костюма, сувениров.

*3. Игровые и событийные форматы.*

- *Этноквест "Тропами Акпатыра":* квест по городскому парку или музею, где этапы связаны с разгадыванием марийских загадок, выполнением заданий на знание обычаев и поиском артефактов из сказок.
- *Литературно-музыкальные гостиные:* неформальные вечера при свечах с чтением сказок, звучанием традиционных инструментов (например, марийской волынки - шювыра), обсуждением скрытых смыслов.

*4. Проектная деятельность и современное творчество.*

- *Проект "Фольклорный тик-ток":* создание силами подростков коротких, стилизованных видео с разыгрыванием сценок из пословиц, озвучкой отрывков из сказок, современными танцами под народную музыку.
- *Создание настольной игры:* разработка и игрофикация сюжетов и ценностей марийского фольклора (игроки, проходя через испытания, усваивают понятия о добре, справедливости, уважении к природе).
- *Этно-арт пространство "Кудо" (Дом):* создание временного арт-объекта (например, стилизованной марийской избы) в молодежном центре, где проходят мастер-классы, встречи и выставки, посвященные фольклору.

*5. Сезонные праздники и обрядовые действия*

- *Организация молодежного праздника:* активное участие подростков в подготовке и проведении праздника: разучивание обрядовых песен, участие в играх и состязаниях, инсценировка мифологических сюжетов.

- *Экскурсии-погружения:* выездные мероприятия на природу, где на практике воссоздаются элементы народного праздника (например, Семык) с песнями, национальными танцами.

**Заключение**. Таким образом, марийский фольклор, являясь сконцентрированным выражением народной мудрости, обладает значительным, но пока еще не в полной мере востребованным потенциалом для формирования ценностных ориентаций подростков. Его системное использование в образовательно-воспитательном процессе через традиционные и современные каналы коммуникации может позволить не только сохранить культурное наследие марийского народа, но и воспитать гармоничную личность, обладающую прочным нравственным стержнем, чувством гражданской ответственности и уважения к многообразию культур России.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Акутина С.П. Воспитание нравственных ценностей у старшеклассников как направление деятельности классного руководителя в условиях целостного учебно-воспитательного процесса: диссертация канд. пед. наук: 13.00.01 – Нижний Новгород, 2003. – 228 с.
2. Александрова И.Ш. Нравственное воспитание учащихся на марийских народных традициях: монография / Мар. гос. ун-т. Йошкар-Ола, 2008. – 120 с.
3. Ариарский М.А. Прикладная культурология издание 2-е испр. и дополн. – СПб., 2001. – 249 с.
4. Бакланова Т.И. Образование и педагогические науки, основные аспекты маркетинговой подготовки педагогов-организаторов внеурочной этнокультурной деятельности школьников. ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»// Современные проблемы науки и образования. – М.: МГПУ, 2015.- №1-1. - 1060 с.
5. Вересов Н.Н. Образование, культура, психология: нужны ли они друг другу. [Электронный ресурс] URL: http//nveresov.narod.ru Дата обращения: 17.09.2025.
6. Веретельникова Н.Л. Театрализованная деятельность как средство духовно-нравственного воспитания детей в условиях театральной студии воскресной школы / Н. Л. Веретельникова // Современные тенденции творческого образования в сфере искусства и культуры: Сборник статей. – Москва: ООО "Учебный центр Перспектива-Москва", 2023. – С. 60-66.
7. Грибкова Г.И. Социально-педагогические условия формирования духовно-нравственных качеств подростков в процессе музыкально-театральной деятельности / Г. И. Грибкова, Л. С. Рогачева // Среднее профессиональное образование. 2016. – №3. – С. 65-70
8. Лисовский В.Т. Ценности жизни и культуры современной молодежи (социологическое исследование) / В. Т. Лисовский. – Текст непосредственный //Тугариновские чтения. Материалы научной сессии. Серия «Мыслители». - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – выпуск 1. – С.40-44.
9. Мещеряков Б.Г., Зинченко В.П. Большой психологический словарь. М.: ПраймЕврознак, 2003. – 632 с.
10. Минилбаева М.В. Этнопедагогический потенциал марийского фольклора в воспитании марийского подрастающего поколения в современной Республике Башкортостан / М. В. Минилбаева // Богатство финно-угорских народов: материалы IV Международного финно-угорского студенческого форума, Йошкар-Ола, 25–26 мая 2017 года. Том Выпуск 4. – Йошкар-Ола: Марийский государственный университет, 2017. – С. 120-122.

11. Серый А. В. Ценностно-смысловая сфера личности // Учебное пособие. –Кемерово: Кемеровский госуд. университет, 1999. – 92 с.
12. Содномдоржиева Э.А. Особенности ценностных ориентаций старших подростков в контексте образования / Э. А. Содномдоржиева // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. – 2019. – № 1(46). – С. 327-333.
13. Тимофеева Е.С. Роль учителя в формировании ценностных ориентаций у учащихся. Духовно-нравственное развитие и воспитание личности гражданина России в условиях новых стандартов: сб. науч. ст. / Урал.гос. пед. ун-т; /под науч. ред., А.А. Симоновой; общ. ред. С.Л. Фоменко – Екатеринбург, 2015. – 329 с.
14. Указ Президента Российской Федерации от 04.11.2025 № 799 "О Дне коренных малочисленных народов Российской Федерации" [Электронный ресурс] URL: http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202511040002 Дата обращения: 17.12.2025
15. Уколова Л.И. Педагогически организованная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогич. наук: 13.00.08. - М., 2008. – 55с.
16. DeepSeek (генеративная языковая модель) [Электронный ресурс] URL: https://chat.deepseek.com Дата обращения: 17.12.2025

**Романова Светлана Евгеньевна**
преподаватель кафедры военно-оркестровой службы
Военного института (военных дирижёров)
ФГБОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
e-mail: rom.svetik13@mail.ru

**Romanova Svetlana E.**
Lecturer at the Department of Military Band Service
Military Institute (military conductors)
Military University named after Prince Alexander Nevsky

# ВОЕННО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК НАПРАВЛЕНИЕ ПОДГОТОВКИ ИНОСТРАННЫХ ВОЕННОСЛУЖАЩИХ В РОССИИ

Аннотация. Обучение иностранных военнослужащих из стран дальнего зарубежья, включая Вьетнам, Лаос и Эсватини, в российских военных учебных заведениях представляет собой многослойный процесс, в рамках которого сочетаются профессиональная подготовка, языковая практика и культурная адаптация. Оно охватывает не только освоение профильных дисциплин, связанных с военной деятельностью, но и приобретение навыков, позволяющих успешно интегрироваться в специфические условия образовательной и служебной среды Российской Федерации. Ключевыми элементами данного процесса являются изучение русского языка, усвоение требований к дисциплине и организации службы, а также взаимодействие с курсантами из разных стран в многонациональных учебных группах.

Реализация комплексного подхода способствует формированию у иностранных обучающихся широкого спектра компетенций, необходимых для эффективного выполнения служебных обязанностей в вооружённых силах своих государств. В ходе подготовки развиваются профессиональные знания и практические умения, одновременно формируются социокультурные навыки, обеспечивающие способность к работе в коллективе, понимание особенностей иерархической организационной структуры военной службы и готовность к сотрудничеству в интернациональной среде.

Практика российских военных образовательных организаций свидетельствует о том, что подготовка иностранных специалистов является значимым элементом межгосударственного взаимодействия и выступает действенным инструментом укрепления международных связей. Включение иностранных курсантов в образовательный процесс способствует обмену профессиональным опытом, расширению возможностей для профессионального роста как отдельных военнослужащих, так и вооружённых сил стран-партнёров, а также формированию устойчивого доверия между государствами. Таким образом, российская система военного образования для иностранных специалистов выполняет не только образовательную, но и стратегическую функцию, обеспечивая подготовку квалифицированных кадров и развитие долгосрочного международного сотрудничества.

Подготовка руководителей военных оркестров осуществляется в рамках специализированной системы военно-музыкального образования, которая исторически сформировалась как самостоятельное направление профессиональной подготовки. По своей структуре она во многом опирается на традиции академического музыкального образования, однако содержание и организация учебного процесса в значительной степени обусловлены условиями военной службы. Это находит выражение в особых требованиях к дисциплине, ответственности, готовности к служебной деятельности и способности сочетать художественные задачи с выполнением офицерских обязанностей.

Ключевые слова: военно-музыкальное образование; военный дирижёр; военно-оркестровая служба; профессиональная подготовка; военный оркестр; музыкально-педагогическая деятельность; воспитательная функция; культурно-воспитательная среда; профессиональные компетенции; военный вуз.

## MILITARY MUSIC EDUCATION AS A TRAINING AREA FOR FOREIGN MILITARY PERSONNEL IN RUSSIA

Annotation. The current stage of development of the Armed Forces of the Russian Federation is characterized by increased attention to the quality of personnel training, which is both by changes in the structure of the army and by the expansion of the range of tasks facing military specialists. Under these conditions, the system of military education inevitably undergoes transformation aimed at improving its effectiveness and ensuring compliance with contemporary service requirements. Alongside technical and command-oriented areas of training, the role of the military music service is becoming increasingly prominent, as it performs important educational and socio-cultural functions.

The professional activity of a military conductor in the modern army is not limited solely to artistic leadership of an orchestra. He acts simultaneously as an officer, organizer, and educator, whose work largely determines the internal atmosphere of the musical ensemble and its influence on the personnel of the unit. Through participation in drill training, military rituals, ceremonial events, and cultural and leisure activities, the military orchestra becomes a means of fostering discipline, cohesion, and a stable moral and psychological state among servicemen. In this context, the personality of the conductor and the level of his professional training acquire fundamental importance.

The training of leaders of military orchestras is carried out within a specialized system of military music education, which has historically developed as an independent area of professional training. In its structure, this system largely relies on the traditions of academic music education; however, the content and organization of the educational process are significantly determined by the conditions of military service. This is reflected in specific requirements related to discipline, responsibility, readiness for service activities, and the ability to combine artistic objectives with the performance of officers' duties.

Keywords: military music education; military conductor; military band service; professional training; military orchestra; music-pedagogical activity; educational function; cultural and educational environment; professional competencies; military higher education institution.

Военные оркестры, являясь штатными подразделениями вооружённых сил, занимают особое место в военной структуре. Их деятельность направлена не только на музыкальное сопровождение служебных мероприятий, но и на реализацию воспитательных и рекреационных функций. История свидетельствует о том, что военная музыка «на протяжении длительного времени рассматривалась как действенное средство воздействия на эмоциональное состояние войск, укрепления боевого духа и формирования чувства принадлежности к воинскому коллективу» [6, с. 23]. В современных условиях данная функция сохраняет свою актуальность, что повышает требования к уровню профессиональной подготовки руководителей военно-музыкальных коллективов.

Отечественная система военно-музыкального образования отличается целостностью и преемственностью, обеспечивая формирование специалистов, знакомых не только с закономерностями музыкального искусства, но и с особенностями военной службы. Последовательность обучения в военных образовательных организациях позволяет будущим дирижёрам приобрести опыт работы в условиях армейской среды, освоить

нормативные требования и выработать навыки управления коллективом в рамках жёстко регламентированного распорядка.

Анализ образовательной практики показывает, что профессиональная подготовка военного дирижёра носит комплексный характер. Она включает музыкально-теоретическую и дирижёрскую подготовку, развитие исполнительских умений, «формирование управленческих и педагогических навыков» [1, с. 34] Вместе с тем эффективность этой подготовки определяется не столько формальным набором дисциплин, сколько направленностью всего учебного процесса на формирование профессиональной готовности к практической служебной деятельности.

Многообразие функций, выполняемых военным дирижёром, обусловливает наличие специфики в его профессиональной подготовке. Эта специфика связана с особенностями деятельности военного оркестра, который участвует в строевой подготовке, воинских ритуалах и церемониях, а также выполняет воспитательные и культурные задачи. В связи с этим профессиональную подготовку военного дирижёра целесообразно рассматривать как единство нескольких взаимосвязанных компонентов — «общего музыкального, военно-музыкального и личностного» [2, с. 11-16], — каждый из которых вносит самостоятельный вклад в формирование профессионально состоятельного руководителя военно-музыкального коллектива.

В российских учреждениях военного образования на протяжении многих лет осуществляется подготовка иностранных военнослужащих и специалистов, прибывающих на обучение из различных регионов мира. В последние годы среди слушателей и курсантов особенно заметным стало присутствие представителей государств Юго-Восточной Азии и стран Африканского континента. Такая динамика обусловлена активным развитием двусторонних и многосторонних соглашений в сфере обороны и военного образования, предусматривающих обмены в области профессиональной подготовки кадров. Среди стран-партнёров, направляющих своих военнослужащих на обучение в Россию, наряду с государствами Азии, особое место занимают африканские страны, включая Мали, Королевство Свазиленд, Анголу, Конго и Уганду, сотрудничество с которыми реализуется в рамках программ военного и военно-технического взаимодействия.

Важной составляющей системы подготовки иностранных военнослужащих является военно-музыкальное образование, представляющее собой специализированное направление профессиональной подготовки офицерских кадров. Оно осуществляется в профильных военных образовательных организациях Министерства обороны Российской Федерации и направлено на формирование специалистов, способных осуществлять руководство военными оркестрами, решать художественно-исполнительские, организационно-управленческие и воспитательные задачи в условиях военной службы. Подготовка военных дирижёров и музыкантов-исполнителей строится на сочетании академических традиций музыкального образования и требований, предъявляемых к офицерам вооружённых сил.

Содержание военно-музыкального образования включает изучение музыкально-теоретических дисциплин, дирижирования, инструментальной и ансамблевой подготовки, а также освоение основ воинской службы, уставных требований и норм военной дисциплины. Существенное внимание уделяется воспитательной функции военного оркестра, его роли в формировании морально-психологического состояния личного состава, участии в строевой подготовке, воинских ритуалах и официальных церемониях. Для иностранных обучающихся данный процесс дополняется изучением русского языка и адаптацией к особенностям образовательной и культурной среды российской армии.

Военнослужащие и специалисты из Социалистической Республики Вьетнам проходят обучение в российских военных образовательных организациях в контексте

устойчивых исторических и стратегических связей между двумя государствами. Между Российской Федерацией и Вьетнамом сформирован формат всеобъемлющего стратегического партнёрства, в рамках которого значительное внимание уделяется вопросам подготовки кадров, в том числе в системе военного и военно-технического образования. Вьетнамские военнослужащие обучаются по различным направлениям, включая технические и гуманитарные специальности, а также осваивают отдельные аспекты военно-музыкальной деятельности, что способствует расширению профессиональных компетенций и укреплению культурно-образовательных связей. Его развитие в рамках международного сотрудничества способствует укреплению партнёрских отношений и повышению эффективности подготовки военных кадров для вооружённых сил стран-партнёров.

Соглашения между правительствами предусматривают отправку вьетнамских курсантов в российские академические и военные учебные заведения на длительные циклы подготовки — от программ бакалавриата до магистратуры. «Эти образовательные программы, реализуемые, в том числе, в специализированных военно-технических институтах, включают изучение профильных дисциплин» [4, с. 3-7], развитие практических навыков, а также систематическую работу по освоению русского языка.

Взаимодействие России и Лаоса в военной сфере также демонстрирует устойчивую заинтересованность в подготовке лаосских специалистов. Масштабы участия курсантов из Лаоса в российских военных вузах менее широкие, чем из других стран, однако связи между армиями двух государств развиваются активно — через проведение совместных учений, обмены опытом и участие в совместных образовательных инициативах. К примеру, «регулярные совместные военные мероприятия и учения служат площадкой не только для практики тактических навыков, но и для укрепления профессиональных связей, обмена знаниями о современном вооружении и службе» [4, с. 12-15], что косвенно подтверждает включение лаосских военнослужащих в межгосударственные образовательные процессы.

Аналогичная практика реализуется и в отношении государств Африканского континента, в том числе Королевства Эсватини. Министерство обороны Российской Федерации в официальных сообщениях указывало, что военнослужащие из Эсватини проходят подготовку в российских военных образовательных организациях в рамках межгосударственных соглашений. Общее число обучающихся составляет несколько десятков человек, при этом программы обучения ориентированы на повышение профессионального уровня как в теоретическом, так и в практическом аспектах военной службы. Подготовка осуществляется по различным направлениям, включая командно-штабные, технические и гуманитарные специальности, что отражает комплексный характер сотрудничества в сфере обороны и военного образования.

В структуре российского военного образования особое место занимает военно-музыкальная подготовка, которая представляет собой специализированное направление обучения офицерских кадров. Военно-музыкальное образование реализуется в профильных военных образовательных учреждениях и направлено на формирование специалистов, способных осуществлять руководство военными оркестрами, решать задачи художественного, организационного и воспитательного характера. Учебные программы включают музыкально-теоретическую подготовку, дирижирование, инструментальное и ансамблевое исполнительство, а также дисциплины, связанные с военной службой, уставной подготовкой и управлением коллективом в условиях армейской среды.

Военно-музыкальные коллективы вооружённых сил выполняют не только художественно-исполнительские, но и значимые воспитательные функции, участвуя в строевой подготовке, воинских ритуалах, государственных и военных церемониях, а также в культурно-досуговой деятельности. В связи с этим подготовка специалистов в области

военно-музыкального искусства предполагает формирование у обучающихся не только профессиональных музыкальных компетенций, но и навыков педагогической и воспитательной работы, дисциплины, ответственности и готовности к выполнению офицерских обязанностей. Для иностранных военнослужащих данный процесс дополняется языковой подготовкой и адаптацией к особенностям российской военной образовательной среды.

В целом участие военнослужащих из стран дальнего зарубежья в образовательных и тренировочных программах российских военных учебных заведений представляет собой устойчивую тенденцию международного сотрудничества. По данным, публикуемым официальными источниками Министерства обороны Российской Федерации, в военных вузах страны проходят обучение представители десятков государств мира, что свидетельствует «о масштабах интеграции иностранных слушателей в профессиональную систему российского военного образования и о востребованности отечественного опыта подготовки военных кадров, включая сферу военно-музыкального образования» [2, с. 32].

Важно отметить, что обучение иностранных военнослужащих включает не только изучение профильных военных дисциплин, но и целый комплекс мер, способствующих их адаптации к российской образовательной системе. Это подразумевает необходимость освоения русского языка в объёме, «достаточном для восприятия и усвоения учебной информации, а также понимания социокультурных норм, характерных для образовательной и социальной среды, в которой проходит обучение» [2, с. 18]. Успешное включение в образовательный процесс и в новую культурно-языковую среду является важным компонентом успешной подготовки иностранных специалистов за пределами их национальных образовательных систем.

Обучение иностранных военнослужащих из стран дальнего зарубежья, включая Вьетнам, Лаос и Эсватини, в российских военных учебных заведениях представляет собой многослойный процесс, в котором объединяются профессиональная подготовка, языковая практика и культурная адаптация. Оно охватывает не только освоение профильных дисциплин, связанных с военной деятельностью, но и приобретение навыков, позволяющих успешно включаться в специфические условия образовательной и служебной среды России. Ключевыми элементами этого процесса являются изучение русского языка, усвоение требований к дисциплине и организации работы, а также взаимодействие с курсантами из разных стран в многонациональных учебных группах.

Применяемый комплексный подход способствует формированию у иностранных обучающихся широкого спектра компетенций, необходимых для эффективного исполнения служебных обязанностей в вооружённых силах своих стран. В ходе подготовки они развивают профессиональные знания и практические навыки, а также «приобретают социокультурные способности» [1, с. 12-14], которые позволяют работать в коллективе, понимать особенности организационной структуры военной службы и выстраивать сотрудничество в интернациональной среде.

Учебная практика российских военных образовательных учреждений показывает, что подготовка иностранных специалистов является важным элементом межгосударственного сотрудничества и служит инструментом укрепления международных связей. Активное включение иностранных курсантов в учебный процесс обеспечивает обмен опытом, расширяет профессиональные горизонты как отдельных военнослужащих, так и вооружённых сил стран-партнёров, а также способствует укреплению доверия между государствами. Таким образом, российская система военного образования для иностранных специалистов выполняет одновременно образовательную и стратегическую функцию. А именно, формирует компетентных кадров, способных эффективно действовать в

профессиональном сообществе, и поддерживает устойчивые международные партнёрские отношения.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Актуальные вопросы формирования интереса в обучении: учебное пособие для слушателей факультета повышения квалификации директоров общеобразовательных школ и студентов педагогических институтов / Г. И. Щукина, В. Н. Липник, А. С. Роботова [и др.]. – Москва: Акционерное общество «Издательство «Просвещение», 1984. – 176 с.
2. Аврасин В.М. Некоторые закономерности речи в зависимости от ситуации общения. Культура, общение, текст. - М.: Наука, 1988.
3. Клобукова Л.П., Степаненко В.А. Российская государственная система тестирования по русскому языку как иностранному: история создания и современное состояние // Русский тест: теория и практика. - №1. 2014. – С. 11-25.
4. Определение условий комплексного обучения функционально-смысловым типам речи монгольских студентов-русистов на первом году обучения: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина. – Москва, 1988. – 21 с.
5. Формановская, Н.И. Размышления о единицах общения / Н. И. Формановская // Русский язык за рубежом. – 2000. – № 1(171). – С. 56-63.
6. Языковая системность при коммуникативном обучении Сборник статей / Ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина; Под ред. О.А. Лаптевой и др. – Москва: Русский язык, 1988. – 163 с.
7. Герасимова, Т. Н. Военно-музыкальное образование: история, современность и перспективы развития / Т. Н. Герасимова // Мир образования - образование в мире. – 2011. – № 3(43). – С. 39-47.
8. Романова, С.Е. Формирование организационно-управленческих компетенций в контексте профессиональных видов деятельности у будущих военных дирижеров / С.Е. Романова // Человек. Социум. Общество. – 2024. – № 8. – С. 37-41.

**У Чуньлинь**
аспирант
ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
**Ван Шуай**
аспирант
ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

**Wu Chunlin**
Graduate Student
Ural State Pedagogical University
**Wang Shuai**
Graduate Student
Ural State Pedagogical University

# ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ МОДЕЛЕЙ ВМЕШАТЕЛЬСТВА ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ОБУЧЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. С непрерывным развитием технологий искусственного интеллекта в сфере образования, его применение в преподавании вокальной музыки постепенно привлекает все больше внимания. Основываясь на практике преподавания вокальной музыки в высших учебных заведениях, в данном исследовании используются такие методы, как анкетирование, наблюдение за занятиями и полуструктурированные интервью, для изучения влияния интеграции программного обеспечения искусственного интеллекта на модели преподавания вокальной музыки. Результаты показывают, что программное обеспечение искусственного интеллекта повышает объективность и непрерывность технической обратной связи в преподавании вокала, расширяет временные и пространственные рамки педагогической обратной связи, способствует изменению методов самостоятельной практики студентов и предоставляет основанные на данных пути для оценки преподавания. Однако оно имеет заметные ограничения в таких областях, как тональная эстетика и художественное выражение. Мы пришли к выводу, что программное обеспечение ИИ лучше всего подходит в качестве вспомогательного инструмента в вокальной педагогике, причем его педагогическая ценность зависит от разумного использования технологических инструментов учителями и эффективного руководства в достижении художественных целей обучения. Это исследование предлагает идеи по оптимизации моделей вокального обучения в высших учебных заведениях.

Ключевые слова: искусственный интеллект; вокальная педагогика; модель преподавания; музыкальное образование; эмпирические исследования.

# A STUDY ON THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE SOFTWARE INTERVENTION MODELS IN VOCAL MUSIC EDUCATION

Abstract. With the continuous development of artificial intelligence (AI) in education, its application in vocal music teaching has attracted increasing attention. Based on teaching practices in higher music education, this study investigates the impact of AI-assisted software on vocal teaching modes through questionnaires, classroom observations, and semi-structured interviews. The results indicate that AI-assisted tools enhance the objectivity and continuity of technical feedback, extend instructional support beyond classroom settings, and promote changes in students' practice patterns. Meanwhile, limitations remain in evaluating vocal timbre, artistic expression, and emotional interpretation. The study suggests that AI software should be positioned as a

supportive tool rather than a replacement for traditional vocal instruction, and its effectiveness depends largely on teachers' pedagogical guidance and artistic judgment. This research provides practical insights for the optimization of vocal teaching models in higher education.

Keywords: Artificial intelligence; Vocal music teaching; Teaching mode; Music education; Empirical study.

## I. Введение

По мере расширения применения технологий искусственного интеллекта (ИИ) в сфере образования, все большее внимание уделяется их практическому внедрению в музыкальное образование. Вокальная педагогика, являющаяся важной составляющей музыкального образования, долгое время была основана на модели индивидуального обучения, опирающейся на опыт учителя и подражательное обучение ученика. Хотя эта модель обладает уникальными преимуществами в области художественного самовыражения и индивидуального развития, постепенно стали проявляться ее ограничения в таких областях, как эффективность обучения, постоянная обратная связь и объективная оценка.

Соответствующие исследования показывают, что обратная связь в традиционной вокальной педагогике в значительной степени основана на слуховом суждении учителя и накопленном опыте, что свидетельствует о значительной субъективности и затрудняет постоянный мониторинг практики учеников вне уроков [1, с.63; 2, с.25].В условиях высшего образования ограничения по количеству учебных часов и размеру классов ограничивают возможности преподавателей по долгосрочному систематическому мониторингу и обратной связи по техническим вопросам отдельных студентов. В результате эффективность самостоятельной практики студентов в значительной степени зависит от личного опыта и самооценки [3, с.91]. Как повысить непрерывность и специфичность обратной связи в преподавании, сохранив при этом художественный характер вокального обучения, стало актуальной проблемой, требующей решения в современной вокальной педагогике.

В последние годы в педагогическую практику постепенно внедряется программное обеспечение для обучения вокалу на основе искусственного интеллекта, использующее технологии обработки речевых сигналов и акустического анализа. Анализируя акустические параметры, такие как высота и ритм, оно обеспечивает относительно объективную техническую поддержку вокального обучения. По сравнению с традиционными методами обучения, такое программное обеспечение может представлять проблемы вокала в формате, основанном на данных, предлагая новые пути для обратной связи в обучении. Однако существующие исследования показывают, что систематические эмпирические исследования по ИИ в вокальной педагогике остаются относительно редкими, особенно в контексте высшего музыкального образования, где его конкретное влияние на модели обучения и подходы к обучению не подвергается глубокому анализу [4, с.781;5, с.1080].

Следовательно, в данном исследовании рассматривается влияние интеграции программного обеспечения ИИ на традиционные модели обучения в рамках университетской вокальной педагогики. С помощью анкетирования, наблюдений в классе и полуструктурированных интервью исследуются функциональные характеристики программного обеспечения в отношении методологии обучения в классе, моделей обучения студентов и механизмов оценки. Исследование направлено на предоставление эмпирических доказательств рационального применения вокальной педагогики с помощью ИИ и предложения идей по оптимизации моделей университетского вокального обучения.

## II. Традиционные модели преподавания вокала и их ограничения

### 2.1 Обзор традиционных моделей вокального обучения

Традиционная вокальная педагогика в высших музыкальных учебных заведениях Китая преимущественно использует модель индивидуального обучения. В этом случае преподаватели используют свой профессиональный опыт для предоставления индивидуальных рекомендаций по вокальной технике и художественному выражению посредством демонстрации, объяснений и немедленной обратной связи. Этот подход подчеркивает центральную роль преподавателя в обучении, признавая уникальные вокальные особенности и художественные качества каждого студента. Он имеет незаменимую ценность в формировании тембра и развитии стиля.

На этой основе некоторые учреждения также используют групповые занятия или тематические лекции для коллективного решения общих технических вопросов. Однако эти форматы служат в основном в качестве дополнительных мер и не могут заменить индивидуальное обучение. В целом, традиционная вокальная педагогика сосредоточена на передаче опыта и взаимодействии между учителем и учеником, а ее эффективность в значительной степени зависит от профессионального суждения и педагогического опыта преподавателя.

**2.2 Основные ограничения традиционных моделей вокального обучения**

Хотя традиционная вокальная педагогика обладает явными преимуществами в области художественного воспитания, ее ограничения становятся все более очевидными в современных условиях обучения. Во-первых, что касается обратной связи и оценки, традиционное вокальное обучение в значительной степени опирается на субъективное слуховое суждение преподавателя. Это затрудняет поддержание единых стандартов обратной связи и мешает долгосрочному отслеживанию технического развития студентов [6, с. 151]. Эта особенность в определенной степени ограничивает объективность и систематичность оценки обучения.

Во-вторых, из-за ограниченности учебных планов и ресурсов высшие учебные заведения затрудняются обеспечить постоянное руководство внеклассными занятиями студентов. Даже в условиях индивидуального обучения преподаватели имеют ограниченный контроль над самостоятельными занятиями студентов. В результате студенты могут развивать технические отклонения во время внеклассных занятий без своевременной коррекции [7, с. 11]. В долгосрочной перспективе такой прерывистый механизм обратной связи может подорвать стабильность технического развития студентов.

Кроме того, традиционные методы обучения имеют ограничения в учете индивидуальных особенностей студентов. При относительно фиксированном темпе обучения и структуре содержания некоторые технические проблемы студентов могут оставаться невыявленными и нерешенными, что снижает мотивацию к обучению и эффективность тренировок [8,с.305]. Без систематической документации и поддержки данными преподаватели также ограничены в своем всестороннем понимании траектории обучения студентов.

**III. Современное состояние и методы применения программного обеспечения искусственного интеллекта в обучении вокальному искусству**

**3.1 Основные формы технологии искусственного интеллекта в вокальном обучении**

Применение искусственного интеллекта в вокальной педагогике в основном опирается на такие технологии, как обработка речевых сигналов, анализ акустических параметров и машинное обучение. Его основная функция заключается в сборе, анализе и обратной связи аудиоданных, генерируемых во время вокального исполнения [9, с. 310].По сравнению с традиционными методами обучения, основанными в основном на слуховом опыте, программное обеспечение для обучения вокалу на основе искусственного интеллекта количественно оценивает ключевые акустические показатели, такие как высота

тона, ритм, изменение громкости и стабильность голоса. Это позволяет достичь определенной степени измеримости и воспроизводимости в обучении вокалу.

Функционально, современное программное обеспечение для обучения вокалу на основе искусственного интеллекта в основном включает в себя инструменты распознавания высоты тона и ритма, системы анализа голоса и интегрированные платформы, сочетающие управление упражнениями с регистрацией данных [10, с.717]. Визуализируя проблемы с голосом с помощью данных, такое программное обеспечение предлагает новые пути технической поддержки для вокальной педагогики, постепенно смещая практику обучения в сторону смешанного подхода, основанного на опыте и анализе данных.

**3.2 Конкретные методы применения программного обеспечения ИИ в вокальной педагогике**

В практике преподавания программное обеспечение искусственного интеллекта для вокальной педагогики в основном функционирует как вспомогательный инструмент в рамках классных занятий и внеклассных тренировок. Во время уроков некоторые преподаватели используют программное обеспечение для проведения анализа вокальных фрагментов студентов в режиме реального времени. Визуализированные данные, такие как кривые высоты тона и ритмические отклонения, помогают проиллюстрировать технические недостатки в исполнении студентов [11, с.291]. Такой подход повышает интуитивность обратной связи в процессе обучения, одновременно предоставляя ориентиры для эмпирических оценок преподавателей.

Во время внеклассных занятий программное обеспечение на базе искусственного интеллекта предоставляет учащимся относительно стабильную обратную связь. Учащиеся могут использовать такое программное обеспечение во время самостоятельных занятий для мониторинга вокального исполнения, оперативно выявляя проблемы с высотой тона или ритмом. Это частично устраняет недостаток традиционного обучения, при котором внеклассные занятия часто не сопровождаются руководством [12, с.43]. Для вокального обучения, характеризующегося длительной практикой, этот сопутствующий механизм обратной связи повышает целенаправленность упражнений.

Кроме того, на уровне управления обучением и оценки программное обеспечение искусственного интеллекта может записывать данные о вокальных показателях студентов на разных этапах, предоставляя преподавателям основанные на процессе справочные материалы для отслеживания технического развития. Этот подход к поддержке обучения, основанный на данных, предлагает практический путь для перехода от однократной оценки вокальной педагогики к непрерывному наблюдению.

**3.3 Преимущества применения искусственного интеллекта в вокальной педагогике**

Интеграция педагогической практики с соответствующими исследованиями показывает, что применение программного обеспечения искусственного интеллекта в вокальной педагогике проявляется в первую очередь в следующих аспектах: во-первых, на уровне технической обратной связи оно снижает неопределенность, возникающую в результате единичных субъективных оценок, предоставляя студентам относительно стабильные технические ориентиры;Во-вторых, на уровне организации преподавания оно расширяет временные и пространственные границы классного обучения, освобождая обратную связь от ограничений классной обстановки; В-третьих, на уровне управления преподаванием оно предлагает педагогам более систематическую точку отсчета для понимания процессов обучения студентов [13, с. 26].

**3.4 Практические проблемы и границы применения**

Следует отметить, что применение программного обеспечения искусственного интеллекта в вокальной педагогике по-прежнему имеет значительные ограничения.

Большинство современных программ в первую очередь ориентировано на количественные акустические показатели, в то время как такие основные художественные элементы, как эстетика тембра, стилистическая интерпретация и эмоциональная экспрессия, по-прежнему остаются сложными для эффективного анализа. Кроме того, некоторые студенты могут развивать чрезмерную зависимость от технической обратной связи во время использования, потенциально пренебрегая ролью преподавателя в художественном руководстве.

Поэтому в педагогической практике программное обеспечение искусственного интеллекта более целесообразно использовать в качестве дополнения к традиционной вокальной педагогике , а не в качестве ее замены. Поиск разумного баланса между технологической поддержкой и художественным воспитанием остается актуальной проблемой при интеграции искусственного интеллекта в вокальное обучение.

**IV. Влияние программного обеспечения искусственного интеллекта на модели вокального обучения**

**4.1 Влияние на методы обучения вокалу в классе**

Результаты исследований показывают, что внедрение программного обеспечения на базе искусственного интеллекта в определенной степени трансформировало традиционную вокальную педагогику, которая в основном опиралась на устные демонстрации и опытное обучение. В практических сценариях преподавания преподаватели используют визуализированные данные, предоставляемые программным обеспечением на базе искусственного интеллекта, такие как кривые высоты тона и ритмический анализ, для решения проблем с голосом у студентов, тем самым преобразуя абстрактные слуховые суждения в осязаемые технические представления [14, с.43].Наблюдения в классе также показывают, что после внедрения анализа с помощью ИИ преподаватели теперь могут подкреплять свои критические замечания по поводу нестабильности высоты тона или ритмических неточностей студентов конкретными данными, тем самым повышая точность учебной обратной связи.

С педагогической точки зрения, интеграция программного обеспечения ИИ стала катализатором сдвига в вокальной педагогике от модели, “доминируемой опытом”, к подходу, “параллельному опыту и данным” [15, с.12]. Сохраняя свою роль в художественной демонстрации и эстетическом руководстве, преподаватели теперь включают технический анализ в качестве дополнительных доказательств, тем самым снижая неопределенность, возникающую в результате отдельных субъективных суждений. Эта эволюция не умаляет педагогического авторитета преподавателя, а, напротив, повышает научную строгость и интерпретируемость обучения в классе.

**4.2 Влияние на подходы к обучению и практические модели студентов**

Исследования показывают, что программное обеспечение ИИ оказывает особенно заметное влияние на внеклассные привычки студентов. Большинство студентов сообщили в анкетах, что использование программного обеспечения ИИ для обучения вокалу позволило им получать немедленную обратную связь, что помогло им четко определить свои проблемы с интонацией или ритмом. Этот вывод согласуется с содержанием интервью, в которых студенты последовательно заявляли, что программное обеспечение ИИ устраняет недостаток “отсутствия руководства во внеклассной практике”, присущий традиционному обучению.

Что касается моделей обучения, то обучение с помощью ИИ побудило студентов перейти от пассивного получения обратной связи от преподавателей к проактивным корректировкам на основе самоконтроля. Повторно сравнивая свои вокальные выступления с обратной связью от программного обеспечения, студенты развивают самооценку во время практики. Этот сдвиг повышает автономность обучения и эффективность практики, хотя и предъявляет более высокие требования к способностям студентов в области оценки

обучения [16, с.15].

**4.3 Влияние на механизмы оценки и обратной связи в преподавании**

Что касается оценки обучения, исследования показывают, что программное обеспечение с ИИ вводит новые аспекты оценки в вокальную педагогику. Преподаватели в целом признают, что вокальные данные, записанные программным обеспечением с ИИ, облегчают понимание технического развития студентов на разных этапах, обеспечивая основу для поэтапных итогов обучения [17, с.29]. По сравнению с традиционным подходом, основанным исключительно на впечатлениях в классе, регистрация данных повышает непрерывность и систематичность оценки обучения.

Однако исследования также показывают, что программное обеспечение ИИ в основном фокусируется на количественных технических показателях, а его обратная связь с трудом охватывает такие ключевые элементы, как красота тона, эмоциональная выразительность и художественный стиль. В результате учителя обычно рассматривают обратную связь ИИ как дополнительный справочный материал на техническом уровне, а не как окончательный критерий оценки. Этот вывод свидетельствует о том, что роль программного обеспечения ИИ в оценке вокального обучения более уместно позиционировать как “инструмент технической поддержки”, а не как “комплексную систему оценки”.

**4.4 Влияние на роль преподавателей и педагогические перспективы**

Результаты показывают, что программное обеспечение ИИ побуждает учителей переоценить свою роль в вокальной педагогике. Некоторые педагоги отмечают, что анализ с помощью ИИ позволяет уделять больше внимания выбору стратегий обучения и учету индивидуальных различий, а не просто выявлению проблем [18, с.163]. Этот сдвиг способствует переходу от роли “исправителей технических ошибок” к роли “помощников в обучении” и “хранителей художественных ценностей”.

В то же время некоторые учителя выражают осторожность в отношении границ вмешательства ИИ в вокальную педагогику, предполагая, что чрезмерная зависимость от технического анализа может подрывать развитие навыков слухового восприятия у студентов [19, с.176]. Таким образом, влияние программного обеспечения ИИ на педагогическую философию носит двойственный характер, причем его положительный эффект зависит от разумного использования учителями технологических инструментов и четкого формулирования учебных целей.

**Заключение**

В рамках выборки данного исследования интеграция программного обеспечения ИИ структурно дополняет университетскую вокальную педагогику, постепенно сочетая эмпирическую оценку с анализом на основе данных. Оно предлагает новые подходы к технической обратной связи, поддержке обучения и оценке, хотя в области художественного самовыражения сохраняются значительные ограничения. Программное обеспечение искусственного интеллекта лучше всего подходит в качестве вспомогательного инструмента в вокальной педагогике, при этом его образовательная ценность зависит от разумного использования технологий преподавателями и эффективного руководства в достижении художественных целей. Хотя искусственный интеллект предоставляет новые технические средства для вокального обучения, его применение должно оставаться подчиненным основным целям художественного образования.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Zhang, Xinxun. Исследование инновационной интеграции ИИ и преподавания музыки в классе / Zhang Xinxun, Jin Luoyin // Современная музыка. – 2025. – № 10. – С. 62–64.

2. Лю, Шицзюнь. Пути использования технологий ИИ для преобразования традиционных систем знаний в области музыкального образования / Лю Шицзюнь // Художественное образование. – 2025. – № 18. – С. 50–53.
3. Ван, Исюань. Прикладное исследование цифровых и интеллектуальных технологий обучения в высшем музыкальном образовании / Ван Исюань // Художественное образование. – 2025. – № 18. – С. 90–93.
4. Lá, F. M. B. Визуальная обратная связь в режиме реального времени в обучении игре на клавишных инструментах (singing pedagogy): современные тенденции и перспективы развития / F. M. B. Lá, M. B. Fiuza // Applied Sciences. – 2022. – Т. 12, № 21. – 781 с.
5. Berglin, J. Влияние визуальной и аудио обратной связи на исправление плохого слуха у взрослых / J. Berglin, P. Q. Pfordresher, S. M. Demorest // Psychology of Music. – 2022. – Т. 50, № 4. – С. 1077–1090.
6. Welch, G. F. Визуальная обратная связь в реальном времени в развитии точности вокального интонационного слуха при пении / G. F. Welch, D. M. Howard, C. Rush // Psychology of Music. – 1989. – Т. 17, № 2. – С. 146–157.
7. Чжэнчжоу. Исследование использования искусственного интеллекта для реформирования высшего образования: пример Чунцина / Чжэнчжоу, Чжао Юнлань, Юй Синь [и др.] // Западное качественное образование. – 2025. – Т. 11, № 17. – С. 10–13. – DOI 10.16681/j.cnki.wcqe.202517003.
8. Ли, Ицзюнь. Вызовы в области обучения нотному чтению и слуховому восприятию в высших учебных заведениях в эпоху искусственного интеллекта / Ли Ицзюнь // Наследие китайской культуры, интеграция инноваций в образование : материалы симпозиума и академической конференции по теории и управлению образованием 2025 г. – Пекин : Китайская ассоциация популярной литературы и искусства, 2025. – С. 304–306.
9. Hoppe, D. Разработка системы визуальной обратной связи в режиме реального времени для обучения пению: обзор / D. Hoppe, M. Sadakata, P. Desain // Journal of Computer Assisted Learning. – 2006. – Т. 22, № 4. – С. 308–316.
10. Paney, A. S. Влияние одновременной визуальной обратной связи на точность пения взрослых / A. S. Paney // Psychology of Music. – 2021. – Т. 49, № 3. – С. 703–720.
11. Leong, S. Влияние визуальной обратной связи в реальном времени на пение будущих учителей / S. Leong, L. Cheng // Journal of Computer Assisted Learning. – 2014. – Т. 30, № 3. – С. 285–296.
12. Жэнь, Юйдун. Управление рисками генеративного искусственного интеллекта в высшем образовании / Жэнь Юйдун // Развитие и оценка высшего образования. – 2025. – Т. 41, № 5. – С. 33–44, 130–131.
13. Paney, A. S. Развитие пения в музыкальных классах третьего класса: влияние компьютерной игры с одновременной обратной связью на навыки подбора высоты тона / A. S. Paney, A. C. Kay // Journal of Research in Music Education. – 2015. – Т. 63, № 1. – С. 13–33.
14. Ван, Шуан. Анализ применения AIGC в сфере музыкального образования / Ван Шуан // Наука и техника Аньхоя. – 2025. – № 8. – С. 41–44.
15. Новая экосистема музыкального образования с использованием искусственного интеллекта // Huang Zhong (Журнал Уханьской консерватории). – 2025. – № 3. – 169 с.
16. Ян, Вэйцинь. Исследование моделей оценки музыкального образования в эпоху искусственного интеллекта / Ян Вэйцинь // Музыкальное образование и композиция. – 2025. – № 8. – С. 14–18.

17. Линь, Яфэн. Глубокая интеграция и практическое применение музыкального образования и искусственного интеллекта / Линь Яфэн // Образование в Тяньцзине. – 2025. – № 22. – С. 29–30.
18. Шу, Сию. Инновационные исследования методов преподавания музыкальных игр в высшем образовании через призму искусственного интеллекта / Шу Сию // Дагуан (Форум). – 2025. – № 7. – С. 162–164.
19. Ши, Юэ. Исследование применения моделей обучения OMO на базе искусственного интеллекта в музыкальном образовании / Ши Юэ // Theatre Home. – 2025. – № 8. – С. 175–177.

**Сунь Цзяюэ**
аспирант кафедры методики музыкального воспитания
и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 179302968@qq.com

**Sun Jiayue**
Postgraduate Student of the Department of Methods of Musical
education and upbringing
The Herzen State Pedagogical University

# ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ИССЛЕДОВАНИЕ МЕТОДОВ ДОЛГОСРОЧНОГО РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ С ПОМОЩЬЮ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА И СМЕШАННОГО ОБУЧЕНИЯ

Аннотация. В данной статье исследуется цифровая трансформация в области музыкального образования с акцентом на интеграцию вокальной педагогики с искусственным интеллектом и систематизацию методологий смешанного обучения. В частности, анализируется долгосрочное влияние цифровых технологий на вокальные навыки, психологическое образование в контексте цифровой трансформации, а также проводится сравнительный анализ международных практик адаптации к цифровому обучению. На основе полученных результатов даются практические рекомендации для современных систем музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, цифровая трансформация, искусственный интеллект, диагностика голоса, смешанное обучение, сравнительный анализ.

# THEORY AND PRACTICE OF DIGITAL TRANSFORMATION IN MUSIC EDUCATION: RESEARCH OF METHODS OF LONG-TERM DEVELOPMENT OF VOCAL TECHNIQUE USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND BLENDED LEARNING

Abstract. This article explores the digital transformation in the field of music education with an emphasis on the integration of vocal pedagogy with artificial intelligence and the systematization of blended learning methodologies. In particular, the long-term impact of digital technologies on vocal skills and psychological education in the context of digital transformation is analyzed, as well as a comparative analysis of international practices of adaptation to digital learning. Based on the results obtained, practical recommendations are given for modern music education systems.

Keywords: music education, digital transformation, artificial intelligence, voice diagnostics, blended learning, comparative analysis.

Тема исследования вытекает из глобальной цифровизации современного образования во всех областях. В музыкальной педагогике это проявляется не только во внедрении новых технологических инструментов, но и в фундаментальных преобразованиях образовательных парадигм, методик преподавания, а также ролей и функций участников образовательного процесса [1, с. 14; 2, с. 46]. Системы профессионального музыкального образования России и стран СНГ, имеющие богатые исторические традиции, в настоящее

время сталкиваются с необходимостью интеграции в глобальное цифровое пространство и обновления содержания и методов обучения в соответствии с потребностями нового поколения учащихся [3, с. 55; 4, с. 48].

Текущий этап технологического развития характеризуется появлением новых возможностей в области вокальной педагогики. Искусственный интеллект может обеспечить объективную диагностику параметров исполнения в режиме реального времени — от точности интонации и ритма до анализа качества звучания — что открывает путь к по-настоящему персонализированным подходам в процессе обучения [5, с. 182; 6, с. 112]. Одновременно с этим смешанное обучение, ставшее стандартом в постпандемическую эпоху, сочетает в себе гибкость онлайн-технологий с глубиной непосредственного взаимодействия в процессе обучения. Это имеет особое значение для таких дисциплин, как вокальная музыка, традиционно относящихся к числу наиболее персонализированных видов образовательной деятельности [8, с. 52].

Анализ текущего состояния исследований показывает наличие значительных пробелов в этой области. Существующие исследования в основном сосредоточены на краткосрочном развитии прикладных цифровых технологий, в то время как долгосрочные последствия для формирования и эволюции вокальных техник остаются недостаточно изученными. Кроме того, мало внимания уделяется психолого-педагогическим аспектам цифровой трансформации, а также отсутствует систематический сравнительный анализ международного опыта. Данная статья может служить основополагающим справочным материалом для будущих исследований.

Исследование направлено на разработку гибридной методики обучения вокалу, сочетающей возможности точной оценки онлайн-искусственного интеллекта с личным обучением учителей, а также на изучение долгосрочного влияния цифровых технологий на развитие вокальной техники.

Задачи исследования:

1. Оценка профессиональных вокальных навыков с помощью искусственного интеллекта.
2. Анализ педагогического потенциала смешанного обучения в профессиональной вокальной подготовке с формулировкой стратегий реализации.
3. Исследование долгосрочного влияния цифровых технологий на формирование и развитие вокальных техник.
4. Анализ психологических последствий для студентов, возникающих в результате цифровой трансформации вокальной педагогики.
5. Сравнительный анализ международного опыта адаптации систем музыкального образования к цифровизации.
6. Разработка практических рекомендаций по совершенствованию системы музыкального образования на основе проведенных анализов.

Методологические основы исследования включают общие теоретические подходы: анализ, синтез, абстрагирование, систематизация, сравнительный анализ, а также изучение научной литературы и электронных образовательных ресурсов.

Научная новизна данного исследования заключается в использовании комплексного подхода, который впервые сочетает в себе диагностику на основе искусственного интеллекта, смешанное обучение и изучение механизмов формирования навыков в долгосрочной перспективе; в нем исследуются психопедагогические аспекты цифровой трансформации и проводится систематический сравнительный анализ международных моделей адаптации.

### *Теоретические и методологические основы цифровой трансформации в музыкальном образовании*

Цифровая трансформация музыкального образования – это не просто замена традиционных инструментов современными, а сложный эволюционный процесс, связанный с фундаментальной перестройкой всей образовательной экосистемы. Исторически такие технологии, как аудио- и видеозапись, в основном выполняли вспомогательные функции по документированию и воспроизведению учебных материалов. С развитием компьютерных технологий компьютерная музыка постепенно стала самостоятельной областью композиции и педагогики, требующей от педагогов новых профессиональных компетенций [9, с. 36; 10, с. 58].

Текущий этап характеризуется быстрым развитием интеллектуальных технологий, примером которых являются искусственный интеллект и нейронные сети, что означает переход к новым уровням персонализированного и адаптивного обучения. Этот процесс находит свое отражение в активной разработке специализированных педагогических моделей, предназначенных для эффективного использования потенциала этих технологий [11, с. 87].

Современная теория психологического образования внесла значительный вклад в продолжающуюся трансформацию педагогики. Концепция социального конструктивизма, которая подчеркивает роль социального взаимодействия в построении знаний, приобрела новое значение в цифровой среде. Онлайн-платформы и виртуальные творческие коллективы предлагают уникальные возможности для образовательного сотрудничества, которое выходит за рамки географических ограничений [8, с. 54]. Теория деятельности предоставляет методологические инструменты для анализа трансформаций в рамках всей системы учебной деятельности при внедрении новых цифровых инструментов, что позволяет выявлять возникающие противоречия и перспективные области развития [12, с. 230].

Следовательно, цифровая трансформация музыкального образования представляет собой системный и качественный сдвиг в его структуре и содержании под влиянием цифровых технологий, что требует комплексной переоценки образовательных целей, содержания, методологии и систем оценки достижений [1; 2].

### *Применение искусственного интеллекта в диагностике вокальной техники: системный подход к возможностям и функциям*

Анализ современных исследований [5-6; 13] позволяет систематизировать диагностические функции искусственного интеллекта в вокальной педагогике следующим образом:

1. Диагностика высоты тона — включает в себя анализ и распознавание высоты тона, а также оценку стабильности вокального размещения. Эта функция имеет важное значение на начальных этапах обучения.
2. Ритмический анализ – включает в себя точность ритма и стабильность темпа. Это помогает развивать врожденную ритмичность и музыкальное восприятие, закладывая основу для музыкального обучения.
3. Анализ тембра и качества звука — с помощью спектрального анализа искусственный интеллект может оценивать параметры дыхания и расположение голоса, выявляя признаки напряжения горла и потенциальные неправильные вокальные техники [8, с. 53].
4. Диагностика артикуляции и произношения — оценка четкости согласных и пространственной локализации гласных, предоставление объективных данных для конкретного улучшения четкости голоса учащихся во время пения.
5. Анализ динамического диапазона — обеспечивает контроль над вариациями вокальной техники, способствуя согласованности вокала и соблюдению музыкальной нотации

композиторов.

6. Выявление технических ошибок — одна из наиболее важных функций ИИ. В ходе долгосрочного отслеживания данных онлайн-практики система своевременно выдает предупреждения о постоянных технических недостатках, таких как неадекватная поддержка дыхания или чрезмерное поднятие горла, выполняя тем самым важные профилактические функции [5, с. 184; 8, с. 53].

В то же время необходимо четко определить возможности искусственного интеллекта. Хотя он может точно оценить технические параметры певца, он по-прежнему не способен оценить художественное понимание или выражение эмоций. Интерпретация песен, глубина и искренность эмоционального выражения, а также артистизм сценического исполнения по-прежнему должны полагаться на человеческих учителей. Данные, полученные с помощью искусственного интеллекта, следует рассматривать как важную, но дополнительную информацию; интерпретация артистизма остается прерогативой человеческих учителей.

### *Смешанное обучение в профессиональной вокальной подготовке: потенциал преподавания и стратегии интеграции*

Программы смешанного обучения обеспечивают оптимальную педагогическую основу для эффективной интеграции диагностических возможностей искусственного интеллекта в образовательные процессы, обеспечивая плавное слияние относительно точных технологий ИИ с содержанием, предоставляемым в ходе очного обучения. В данном исследовании предлагается следующий циклический подход:

1. Онлайн-этап (самостоятельное обучение с использованием диагностики на основе искусственного интеллекта)

На этом этапе студенты выполняют заданные упражнения через специальное приложение, записывая свои аудиозаписи. Программное обеспечение дает мгновенную обратную связь, выявляя проблемы, связанные с параметрами вокальной техники. Студенты могут оперативно выявлять ошибки для целенаправленного обучения и генерировать предварительные анализы на основе результатов практики. Основными элементами этого этапа являются автоматизация на основе искусственного интеллекта и самостоятельное обучение.

2. Офлайн-этап (очное обучение в классе с учителями)

Учителя заранее просматривают аналитические отчеты и данные, сгенерированные системой искусственного интеллекта. Во время очных занятий обучение фокусируется на фундаментальных технических ошибках, выявленных ИИ, с акцентом на решении сложных технических задач, художественной интерпретации в пении, формировании сценического образа и развитии эмоциональной выразительности. Такой подход значительно повышает эффективность и глубину содержания обучения в классе во время занятий с учителем.

3. Этап рефлексии и адаптации после урока (корректировка методов самостоятельного обучения)

Учителя и ученики совместно анализируют данные, полученные с помощью онлайн-моделей самостоятельного обучения, а также результаты очных занятий, оценивают достигнутый прогресс и совместно формулируют планы для следующего цикла обучения. Данные долгосрочного мониторинга, предоставляемые системой искусственного интеллекта, обеспечивают интуитивно понятную и объективную основу для отслеживания индивидуальных траекторий обучения.

Предлагаемое решение позволяет достичь синергетического эффекта между индивидуальным техническим обучением в области цифрового преподавания и обучением под руководством преподавателей, что позволяет оптимизировать время, профессиональные ресурсы и эстетические перспективы как преподавателей, так и студентов.

***Долгосрочное влияние цифровых технологий на вокальные техники***

Систематическое применение цифровых технологий в развитии вокальных техник в долгосрочной перспективе выявило сложности и противоречия.

Преимущества проявляются в следующих аспектах:

Ускорение развития вокальных навыков – практически немедленная обратная связь (в том числе – визуальная обеспечивает) эффективную помощь в развитии у студентов соответствующих мышечных и слуховых навыков, тем самым ускоряя приобретение вокальных навыков: учащиеся могут сознательно контролировать свой голос, чтобы привыкнуть к правильным техникам пения.

Создание комплексного «цифрового учебного следа» – процесс обучения тщательно документируется, формируя уникальный «цифровой след». Последующий анализ этих данных позволяет прогнозировать пути развития, подходящие для индивидуальных характеристик учащихся, определять их наиболее эффективные стили обучения и содействовать созданию действительно персонализированных образовательных траекторий.

Развитие самосознания – в процессе анализа обучения учащиеся естественным образом развивают навыки самонаблюдения и самоанализа, что способствует большей независимости и автономности в процессе обучения.

Однако наряду с этими преимуществами существуют и потенциальные риски:

Развитие технической зависимости и аудиторной невнимательности – длительная зависимость от мгновенной обратной связи ИИ может постепенно снизить внутреннюю аудиторную концентрацию, тем самым ослабляя фундаментальные навыки «слушать-подражать-исправлять», присущие традиционному музыкальному обучению.

Потеря художественной целостности из-за фрагментации данных – чрезмерный акцент на технических параметрах может серьезно ухудшить восприятие музыкальных линий, фразировки, художественной чувствительности и музыкальной эстетики.

Риск утраты индивидуальности – алгоритмы ИИ, основанные на статистической обработке больших данных, могут непреднамеренно способствовать тенденции к определенному «усредненному» стандарту звучания, тем самым сдерживая развитие уникальных, персонализированных тембров и индивидуального художественного самовыражения.

Таким образом, при подготовке к долгосрочной педагогической практике необходимо придерживаться принципа, согласно которому цифровые технологии должны служить художественным целям. Это позволяет рассматривать ИИ как вспомогательный инструмент обучения, а не как его основную цель.

***Психологический аспект цифровой трансформации в вокальном образовании***

Процесс цифровой трансформации оказывает глубокое влияние на динамику образовательных процессов, затрагивая все уровни, включая психологический аспект вокального образования.

На уровне студентов цифровая образовательная среда представляет собой парадокс. С одной стороны, она помогает повысить энтузиазм в обучении (благодаря таким элементам, как геймификация) и укрепить самооценку (путем визуального отслеживания прогресса с помощью данных). С другой стороны, она также может вызывать новые тревоги и разочарования при столкновении с данными, рассчитанными компьютерными алгоритмами. Ослабление эмоциональных связей в условиях дистанционного взаимодействия представляет собой особую проблему, поскольку обучение вокалу традиционно опирается на доверие, эмпатию и невербальную коммуникацию в паре «учитель-ученик» [8, с. 52].

На уровне учителей наблюдается значительный сдвиг в профессиональных ролях – от традиционного позиционирования в качестве «передатчиков знаний и навыков» к современной роли «наставников, тренеров и фасилитаторов». Современные учителя

должны уметь интерпретировать данные искусственного интеллекта, разрабатывать смешанные учебные программы и оказывать всестороннюю эмоциональную поддержку как в онлайн-, так и в офлайн-среде. Это, естественно, предъявляет повышенные требования к их цифровой грамотности и коммуникативным навыкам, что нашло отражение в исследованиях, посвященных вопросам подготовки учителей [9; 14].

Цифровая трансформация также породила ряд новых вызовов: как следует хранить и использовать данные каждого студента? Может ли алгоритмическая предвзятость негативно повлиять на определенные специализированные техники пения или особые вокальные условия? Кроме того, необходимо обеспечить точное и надлежащее применение технологических решений, плавно интегрируя их в образовательную практику.

## Сравнительный анализ международного опыта адаптации музыкального образования к цифровому обучению

Анализ того, как системы музыкального образования в разных странах адаптируются к цифровой реальности, показывает разнообразие стратегических подходов, что имеет большое значение для построения и развития новых образовательных систем.

Китай является примером модели «государственного руководства и комплексного внедрения». Характеризуясь активными инициативами на национальном уровне, эта модель систематически продвигает цифровизацию образования [1, с. 104]. Ключевые особенности включают четкий дизайн на высшем уровне, централизованное распределение ресурсов, акцент на глубокую интеграцию цифровых инструментов в традиционные классы и приоритет общенационального обмена высококачественными образовательными ресурсами.

Европейские страны следуют стратегии «баланса между традициями и инновациями». Активно используя технологии, многие европейские страны демонстрируют приверженность сохранению своего традиционного культурного наследия. Их подход характеризуется осторожной и обдуманной интеграцией цифровых технологий в традиционные системы консерваторского образования, постоянным акцентом на инструментальной роли технологий и сохранением фундаментальной сущности художественного образования.

Страны СНГ, сохраняя прочные профессиональные традиции, сложившиеся в советское время, активно ищут пути обновления образовательного контента и педагогических методов [3-4]. Включение в учебные программы предметов, связанных с электронной и компьютерной музыкой, отражает стремление интегрироваться в глобальный контекст современного искусства [3, с. 56].

Последствия для российской системы образования включают следующие моменты:

1. Необходимо разработать комплексную программу цифровой трансформации музыкального образования, обеспечив целенаправленные инвестиции и соответствующую инфраструктуру.

2. Необходимо следовать принципу «компьютерные технологии служат искусству», сохраняя уникальное художественное выражение традиционных школ в процессе обновления и итераций [15-16].

3. Необходимо обращаться к государству с просьбой инвестировать в новые программы подготовки учителей, способствующие переходу педагогов к новым профессиональным ролям [8; 14].

4. Необходимо создавать стимулы для разработки цифровых продуктов и платформ для музыкального образования, которые должны учитывать педагогические традиции и культурные особенности России [17], возможности их сохранения и трансляции на самом высоком уровне в современной музыкально-образовательной системе различных стран (см., например, в работах [18-19].

**Заключение**

В этом всестороннем исследовании освещаются различные вопросы, касающиеся цифровой трансформации музыкального образования. Результаты исследования показывают, что искусственный интеллект обладает значительным и относительно стабильным потенциалом в области развития вокальных техник, и я считаю, что он наиболее эффективен в рамках программ смешанного обучения. Разработанный в данной работе подход открывает возможности для оптимизации процесса обучения вокалу.

Исследования показывают, что долгосрочное влияние цифровых технологий на формирование вокальной техники является сложным и противоречивым по своей природе, а конечный результат зависит от того, функционируют ли они как инструменты традиционных педагогических методов или как замена художественного суждения. Конечный успех цифровой трансформации зависит от глубины понимания и критического осмысления студентами психологических факторов, а также от степени успешности трансформации роли преподавателя.

На основе проведенного международного сравнительного анализа можно сделать вывод, что подход России к цифровизации музыкального образования должен представлять собой особую модель, объединяющую государственную поддержку, культурную идентичность и коллективное развитие преподавательского состава с технологическими инновациями. Перспективы будущих исследований включают разработку интеллектуальных систем обучения, основанных на произношении родного языка, а также организацию крупномасштабных продольных исследований для проверки и оптимизации теоретических и практических результатов.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Фань Цзои. Цифровизация обучения в музыкально-образовательном пространстве Китая // Веснік БДПУ. Серыя 1. 2023. № 3. С. 104-111.
2. Халин В.Г., Чернова Г.В. Цифровизация и ее влияние на российскую экономику и общество: преимущества, вызовы, угрозы и риски // Управленческое консультирование. 2018. № 10. С. 46-63.
3. Бодарева Г.В. Электронная музыка на уроках музыкальной литературы в учреждениях среднего профессионального образования Казахстана // Проблемы современного образования. 2025. № 1. С. 54-59.
4. Ковалевская А.А. Музыкально-компьютерные образовательные системы как интерактивное средство обучения студентов // Веснік Палескага дзяржаўнага універсітэта. Серыя грамадскіх і гуманітарных навук. 2023. № 1. С. 48-51.
5. Дубровский В.В., Горбик Я.А. Направления использования искусственного интеллекта в высшем музыкальном образовании // Современные наукоемкие технологии. 2025. № 5. С. 182-186.
6. Алексеева Л.Л., Михайлова А.А., Командышко Е.Ф. Искусственный интеллект и музыкальное образование // Вестник МГУКИ. 2024. №4 (120). С. 112-120.
7. Бергер Н.А., Горбунова И.Б., Яцентковская Н.А. Голос и компьютер: монография. СПб., 2024.
8. До Сыюй. Методы и технологии дистанционного преподавания вокала в условиях профессионального музыкального образования // Современные проблемы педагогики и психологии. 2023. № 4. С. 52-56.
9. Писаренко Л.Г. Компьютерные технологии в профессиональном музыкальном образовании // Дидакт. 2023. №1 (11). С. 36-40.
10. Горбунова И.Б., Плотников К.Ю., Хайнер Е. Музыкально-компьютерные технологии и интерактивная система Soft Way to Mozart: новые образовательные практики // В

сборнике: Общество знаний: когнитивные и образовательные практики. сборник научных трудов по материалам XXVII Международной конференции "Ребенок в современном мире. Общество знаний: искусство учиться и учить". главный редактор К. В. Султанов; ответственные за выпуск: И. Б. Романенко, Ю. В. Пую, А. А. Воскресенский; члены редколлегии: В. А. Рабош, И. Б. Романенко, А. А. Грякалов, В. И. Стрельченко, Ю. В. Пую, К. С. Пигров. 2020. С. 239-244.

11. Смирнов А.А. Педагогическая модель инклюзии в профессиональном музыкальном образовании // Музыкальное искусство и образование. 2018. № 4. С. 87-92.
12. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. М.: Педагогика, 1982. С. 230-237.
13. Кривец А.А. Возможности применения искусственного интеллекта в музыкальном образовании // Сборник научных трудов ВГУ имени П.М. Машерова. 2024. Т. 15. С. 112-118.
14. Казанцева Т.А., Усова О.А. Подготовка вокалистов: применение ИКТ в обучении вокалу // Педагогический научный журнал. 2024. Т. 7. № 6. С. 36-38.
15. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Complex Model of the Semantic Space of Music: Structure and Features // Music Scholarship / Problemy Muzykal'noj Nauki. 2020. № 4. С. 20-32. 0 DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.020-032
16. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
17. Gorbunova I.B., Spiridonov O.A., Yatsentkovskaya N.A. Music for Everybody: The Project in the Context of Life-Long Education // International Journal of Humanities and Management Sciences. 2020. Т. 7. № 1. С. 6-10.
18. Горбунова И.Б., Алиева И.Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105-108.
19. Gorbunova I.B., Alieva I.G. A Transdisciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: Fuzzy Set Theory and Its Application to Music Research and Educational Practice // Russian Musicology. 2025. № 3. С. 27-48.

**Яо Минчжу**
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

**Yao Mingzhu**
Postgraduate Student
The Herzen State Pedagogical University

# КРОССДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В АКТУАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КИТАЙСКИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье раскрывается значение кроссдисциплинарного подхода в актуализации музыкально-театральной деятельности китайских школьников на уроках музыки. В частности, использование элементов театрализации в качестве эффективной музыкально-образовательной среды, в которой интеграция проявляется в разрушении дисциплинарных барьеров. Театральный сегмент объединяет сценическое движение и речь, музыкальное исполнение и литературную импровизацию, компенсируя фрагментарность отдельных видов искусств в традиционном обучении. Творчество — это качество, объединяющее любую художественную деятельность. В отличие от традиционных уроков, где особое внимание уделяется тиражированию знаний, оно поощряет школьников к свободному самовыражению, сместив акцент с воспроизведения знаний на поиск и конструирование смысла. Это требует от учителя музыки обладать воображением сценаристов, структурной мощью режиссеров, креативным мышлением менеджеров, а также уметь интегрировать междисциплинарные ресурсы для достижения цели обучения и разрабатывать комплексные и познавательные учебные модули или проекты. Развитие этих компетенций выходит за рамки обучения одному навыку и основывается на широком кругозоре и глубоком мышлении в кроссдисциплинарной парадигме. Реконструкция роли учителя, превращающая её из носителя навыков в творческого проводника, открывает три ключевых момента для изучения и реформирования общего музыкального образования Китая: переосмысление целей обучения, модернизация основных компетенций учителей музыки и разработка соответствующих педагогических технологий.

Ключевые слова: общеобразовательные школы КНР, уроки музыки, музыкально-театральная деятельность учащихся, кроссдисциплинарный подход.

# A CROSS-DISCIPLINARY APPROACH TO ACTUALIZING THE MUSICAL AND THEATRICAL ACTIVITIES OF CHINESE SCHOOLCHILDREN IN MUSIC LESSONS

Abstract. The article reveals the importance of a cross-disciplinary approach in actualizing the musical and theatrical activities of Chinese schoolchildren in music lessons. In particular, the use of theatrical elements as an effective musical and educational environment, in which integration manifests itself in the destruction of disciplinary barriers. The theater segment combines stage movement and speech, musical performance and literary improvisation, compensating for the fragmentation of certain types of arts in traditional education. Creativity is a quality that unites any artistic activity. Unlike traditional lessons, where special attention is paid to the replication of knowledge, it encourages students to express themselves freely, shifting the focus from the reproduction of knowledge to the search and construction of meaning. This requires

a music teacher to have the imagination of screenwriters, the structural power of directors, the creative thinking of managers, as well as the ability to integrate interdisciplinary resources to achieve the learning goal and develop comprehensive and cognitive learning modules or projects. The development of these competencies goes beyond learning a single skill and is based on a broad outlook and deep thinking in a cross-disciplinary paradigm. The reconstruction of the teacher's role, transforming her from a carrier of skills into a creative guide, opens up three key points for studying and reforming China's general music education: rethinking the goals of teaching, modernizing the core competencies of music teachers, and developing appropriate pedagogical technologies.

Keywords: general education schools of the People's Republic of China, music lessons, musical and theatrical activities of students, cross-disciplinary approach.

## Введение

Прежде чем анализировать ограничения существующей системы музыкального обучения в общеобразовательных школах КНР, необходимо прояснить основные требования к его театральному сегменту. Это не единый метод обучения, а педагогическая концепция и практический путь, который использует театральные элементы в качестве музыкально-образовательной среды, подчеркивая, что изучение музыки осуществляется в целостном художественном пространстве посредством междисциплинарной интеграции и создания ситуаций для повышения всесторонней выразительности, и креативности учащихся. Её основную ценность можно сформулировать как интеграцию и созидание, причем интеграция проявляется в разрушении дисциплинарных барьеров.

**Кроссдисциплинарный подход на уроках музыки в школе**

В использовании театральной драматургии переплетаются музыка и литература, исполнительское мастерство, танцы, изобразительное искусство и т.д. Например, в постановках эпических композиций учителя могут помочь учащимся адаптировать тексты к сценариям и совершенствовать своё пение посредством ролевых игр и ситуационных репетиций, чтобы развить языковую выразительность, умение работать в команде и воображение при приобретении музыкальных знаний.

В результате театральный сегмент обеспечивает проектную структуру музыкального обучения, эффективно объединяя тренировку пластики, сценической речи и импровизации, компенсируя фрагментарность отдельных видов искусств в традиционном обучении [2]. Творчество — это качество, объединяющее любую учебно-художественную деятельность. В отличие от традиционных уроков, где особое внимание уделяется тиражированию знаний, оно поощряет школьников к свободному самовыражению и импровизации, как в жизни, так и в театральном контексте.

Например, учителя могут помочь учащимся обеспечить музыкальный материал, создавая соответствующие драматические сцены. В этом процессе нет стандартных решений, главное - уважение к индивидуальному самовыражению и творческому мышлению. Этот метод обучения позволяет перейти от формата «класса» к формату «встречи», сместив акцент с воспроизведения знаний на поиск и конструирование смысла, чтобы развить у учащихся воображение, любознательность и самовыражение [1].

Эта корректировка соответствует основным целям эстетического образования в новую эпоху — воспитывать детей и подростков эстетически, развивать в них творческое начало, раскрывая в полной мере образовательную ценность театрализованного обучения [18]. Данная концепция входит в противоречие с обычной системой общего музыкального образования КНР. Это, в основном, отражается в жестком разделении учебных программ, единообразии методов обучения, которые стали фундаментальным препятствием, ограничивающим развитие всесторонних способностей учащихся на уроках музыки [10] .

Прежде всего, в основе проблемы лежит разделение предметов в школе, где музыкальные, танцевальные, художественные, театральные дисциплины существуют крайне обособленно.

В результате, несмотря на то что учащиеся овладевают знаниями по одному предмету, им трудно органично сочетать музыку с другими курсами [7]. Например, они владеют теоретическими знаниями и игрой на фортепиано, но не могут использовать это для постановки театральных представлений или интерпретировать собственные музыкальные эмоции с помощью языка тела из-за отсутствия междисциплинарных связей. Музыкальная педагогика, к сожалению, основана на традиционной передаче знаний и обучении навыкам, таких как тренировка певческого слуха, хоровое обучение или анализ произведений, в то время как открытых и развивающих учебных мероприятий, включающих актёрское исполнение, импровизацию и коллективную композицию, очень мало [8]. В самом классе также используется модель «обучение—принятие». Учащиеся узнают больше о методах преподавания, а не о том, как на собственном опыте превратить их в реальные навыки. У них нет возможности созидательно участвовать в учебном процессе, им гораздо труднее размышлять и конструировать с практической точки зрения, что приводит к разделению знаний и действий.

Наконец, отсутствие возможности претворения изученных методов в реальное творчество еще больше усугубляет вышеуказанные проблемы. Хотя образовательные стажировки являются ключевой частью музыкального обучения (например, в виде участия в концертах и конкурсах), на самом деле они в основном сводятся к соблюдению формата традиционного обучения. Поскольку в классах начальной и средней школы уроки музыки менее театрализованы, ученикам, естественно, трудно имплементировать такие техники самостоятельно. Даже если отдельные преподаватели поощряют инновации, большинство выбирают традиционную модель решения задач из соображений надежности [4].

Таким образом, школьные уроки музыки, чаще всего, далеки от образовательной платформы для развития комплексных способностей учащихся из-за разделения учебных программ, использования однообразных методов и отсутствия свободной, нерегламентированной практики.

## Кроссдисциплинарный подход в профессиональной компетенции учителя музыки

Отсутствие всесторонних возможностей в обучении творчеству в обычной системе школьных уроков музыки напрямую приводит к тому, что многие учителя не осмеливаются, не планируют и не умеют использовать инновационные практики, в частности, такие как музыкально-театральная деятельность детей и подростков. Такого рода практическая трудность, вызванная недостаточными способностями, не только препятствует профессиональному росту педагогов-музыкантов, но и затрудняет глубокое продвижение реформы музыкального образования КНР, и многие ценные идеи не могут быть по-настоящему реализованы.

Кроме того, нежелание использовать методы театрализации проявляется, например, в психологических барьерах. Хотя многие учителя понимают и соглашаются с образовательной ценностью театрального ресурса, они обеспокоены отсутствием систематической подготовки [6]. Также сказывается отсутствие необходимого методического и дидактического обеспечения данного профиля, из-за чего трудно представить эффективное профессиональное руководство. Преподавателей напрягает неспособность эффективно организовать открытые уроки, что приводит к потере контроля. Они больше беспокоятся о том, что вкладывают много энергии, но им трудно увидеть ощутимые результаты, они не в состоянии оправдать ожидания начальства и родителей

[11]. Таким образом, неуверенность в себе, вызванная также и отсутствием практического опыта, мешает зарождению инновационных идей.

Нередко эта ситуация проявляется в поверхностном обучении. Хотя некоторые учителя пытаются привнести в музыкальные занятия элементы театрализации, в основном они остаются в форме простейших игр [15]. Этим формам не хватает органичного сочетания музыкальных знаний, исполнительских способностей и тренировкой театрально-сценического воплощения, объединённого единой художественной драматургией, что приводит к разделению пения, визуального ряда и образного содержания. Такого рода поверхностная «театрализация» не только затрудняет осознание ценности драматургического обучения, способствующего развитию творческих способностей, но даже может быть поставлено под сомнение из-за отклонения от поставленной цели.

Неэффективное использование отражает и ограниченность инноваций. В настоящее время действительно есть частные случаи, учителя, которые успешно практикуют музыкально-театральную деятельность школьников на уроках, обладая всесторонней грамотностью и личным обаянием, добиваясь замечательных результатов, но этот успех в большей степени зависит от личностных качеств педагога, чем от общей системы методов, которым большинству учителей трудно научиться и которые трудно воспроизвести. В результате педагогические инновации в данной сфере стали индивидуальной попыткой ограниченного числа выдающихся учителей, но не могут стать групповой практикой. Здоровая образовательная экосистема не должна зависеть от талантов и энтузиазма отдельных учителей, а должна основываться на систематической поддержке и постоянном профессиональном росте учителей в целом [19].

**Переосмысление роли учителя музыки в соответствии с требованиями эстетического воспитания в новую эпоху**

Различные нормативные документы, в частности, «Мнения о всестороннем укреплении и совершенствовании работы по эстетическому воспитанию в школах в новую эпоху», опубликованные Центральным комитетом Коммунистической партии Китая и Государственным советом, а также «Стандарты обязательной учебной программы по искусству (издание 2022 года)», обнародованные Министерством образования, указывают основные направления эстетического воспитания с высокой степенью дидактической систематизации и выдвигают новые требования к роли учителей музыки [16]. Эти документы знаменуют собой серьезный сдвиг в концепции эстетического образования в КНР, от прежнего акцента на передаче учащимся знаний и навыков к интеграции различных составляющих основополагающей задачи воспитания нравственности и развития талантов в учебный процесс. При этом, четко оговаривается, что эстетическое воспитание должно быть включено в целостный процесс школьного обучения. Это подразумевает не только критику существующей модели, но и демонстрирует решимость к реформированию [14].

В документах подчеркивается, что мерой эффективности эстетического воспитания теперь является не овладение учащимися определенным навыком, а рост их эстетических способностей, гуманистической грамотности и новаторского духа. Это в корне подрывает легитимность модели, основанной на навыках, выдвинув на первый план новые требования к подготовке учителей музыки, выдвинутые образовательными целями всестороннего развития. Новый стандарт учебной программы является концептуально действенным, принимая за основу базовую грамотность по художественным дисциплинам и выстраивая целевую систему из четырех измерений: эстетическое восприятие, художественное самовыражение, творческая практика и культурное понимание, образующие органическое целое [3].

Среди этих компонентов эстетическое восприятие подчеркивает способность чувствовать и анализировать; художественное самовыражение фокусируется на выражении

эмоций и мыслей. Культурное понимание требует от учащегося укрепления собственной идентичности и уверенности в себе посредством искусства. Творческая практика занимает беспрецедентно важное место, актуализируя воображение, рефлексию школьника, его способность к инновациям и сотрудничеству [12]. Эта трансформация резко контрастирует с традиционной ориентацией, которая фокусируется на базовых знаниях и навыках и выдвигает четкие инструкции относительно роли учителей музыки. Теперь они не могут выступать только в качестве демонстраторов навыков или «переводчиков» художественного содержания музыкальных произведений, но должны стать организаторами и катализаторами, стимулирующими творчество учащихся и направляющими их художественную практику в просветительском ключе [20]. Эта концепция в высшей степени соответствует созидательному характеру театрального сегмента уроков музыки, а также обеспечивает прочную административную поддержку инновациям в начальной и средней школе.

В соответствии с новым политическим контекстом и требованиями времени значение учителей музыки нуждается в глубокой перестройке. Традиционный образ учителя, передающего навыки, должен уступить место сложной роли, ориентированной на ученика [13]. Эту новую функцию можно кратко охарактеризовать как своеобразного «гида» по творчеству учащегося, создателя его творческого опыта и младшего партнёра в обучении. Единство этих трех факторов представляет собой идеальный портрет учителей музыки в новую эпоху, а также определяет направление реформы педагогического образования.

Прежде всего, будучи организаторами и проводниками творчества учащихся, учителя больше не являются монопольным авторитетом в области получаемых знаний и навыков, а являются вдохновителями в процессе самостоятельного исследования и сценического творчества учащихся [9]. Это требует от учителей отказаться от односторонних установок и вместо этого использовать проблемно-ориентированные и ситуативно ориентированные стратегии, чтобы стимулировать любопытство учащихся и направлять их к активному осмыслению происходящего.

Например, в театральном обучении учителя напрямую не передают эмоциональное настроение, а создают ситуации, в которых учащиеся могут поставить себя в положение, позволяющее им задуматься, чтобы добиться понимания в ходе размышлений и восприятия. То есть учителя должны обладать способностью создавать ситуации для преобразования абстрактных музыкальных знаний в конкретные действия, способствующие развитию многостороннего интеллекта детей и подростков. Более того, основной способностью учителей как создателей опыта является уже не успеваемость в классе, а исследование и разработка учебных технологий [17].

Преподавателям музыки сегодня необходимо обладать воображением сценаристов, структурной мощью режиссеров и пользовательским мышлением менеджеров, а также уметь интегрировать междисциплинарные ресурсы для достижения цели обучения и разрабатывать прогрессивные, комплексные и интересные учебные модули или проекты. Развитие этой способности выходит за рамки обучения одному навыку и основывается на широком кругозоре и глубоком мышлении в кроссдисциплинарной парадигме. Наконец, сотрудничая в процессе обучения, преподаватели и их воспитанники формируют учебно-творческое сообщество, занимающееся совместными проектами. При импровизированном создании и коллективной организации преподаватели отказываются от своего авторитетного статуса, пробуют, обсуждают и размышляют со школьниками как старшие и более опытные партнеры, разделяют риски и делятся результатами. Этот подход не только создает демократическую, равноправную и позитивную атмосферу в классе, но и значительно стимулирует творческий потенциал учащихся. От маяка к попутчику — это

переосмысление роли учителя является не только вызовом, но и ключевым путём к раскрытию творческого потенциала в общем музыкальном образовании.

**Заключение**

Глубокая трансформация роли учителей музыки в кросс-дисциплинарном подходе неизбежно требует систематического и фундаментального реагирования со стороны системы педагогического образования, которая является основой их работы. Если цели обучения, содержание учебной программы и методы оценки не претерпят существенных изменений, то трансформация роли преподавателя может остаться только абстрактным понятием. Реконструкция роли учителя, превращающая её из носителя навыков в творческого проводника, открывает три ключевых момента для изучения и реформирования педагогического музыкального образования: переосмысление целей обучения, модернизация основных компетенций учителей музыки и разработка соответствующих педагогических технологий.

В этом контексте, изменение целей обучения является фундаментальной предпосылкой. Современные требования четко указывают на то, что главной целью уроков музыки должно стать воспитание творческих личностей. При этом оценка успеха учащегося больше не зависит от того, сколько наград на конкурсах или сертификатов он получил, а от того, пробудился ли в нём интерес к музыке, как развились его творческие и рефлексивные способности.

Кроме того, исходя из изменения целей общего музыкального образования, необходимо пересмотреть базовую квалификацию учителей музыки. В традиционной модели чрезмерное внимание уделяется профессиональным музыкальным навыкам, в то время как творчеству и способностям к творческой деятельности уделяется недостаточное внимание. В сочетании с требованиями театрального обучения, можно предложить трехмерную интегрированную базовую дидактическую модель: один из компонентов - прочные всесторонние художественные навыки, включающие не только музыкальные навыки, но и понимание смежных искусств (театр, танец, литература и других) [5]. Во-вторых, возможность индивидуальной корректировки учебных программ, которые требуют от учителей способности не только внедрения общепринятых учебных материалов, но и создания и адаптации содержания обучения и видов деятельности в соответствии с кроссдисциплинарным подходом.

В-третьих, осознанные образовательные действия и рефлексия, позволяющие преподавателям выявлять, анализировать и решать проблемы на практике, добиваться собственного профессионального роста. Эта система компетенций описывает идеальный профиль компетенций креативных учителей музыки и предоставляет конкретные рекомендации по реформированию курсов повышения квалификации в данном направлении. Наконец, обсуждение трансформации роли учителей естественным образом приводит к дальнейшим исследовательским темам: чтобы обеспечить действительную реализацию роли креативных посредников и внедрение в преподавание инновационных концепций, таких как театральное обучение, необходимо ответить на ключевой вопрос: какой механизм гарантии качества методов обучения следует создать? Это включает в себя не только реформу системы учебных программ педагогических университетов, но и пути поддержки профессионального развития преподавателей без отрыва от работы, а также соответствующие механизмы её оценки и стимулирования. Таким образом, реализация кроссдисциплинарного подхода даёт возможность успешной постановки детских музыкальных спектаклей как инновационной образовательной формы уроков музыки в китайских школах.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Андреев, В.И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития / В.И. Андреев. – 3-е изд. – Казань: Центр инновационных технологий, 2003. – 608 с.
2. Браже, Т.Г. Интеграция предметов в современной школе / Т.Г. Браже // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 150-154.
3. Ван, Цзэлин. Новые тенденции и изменения в «Стандарте художественного образования для обязательной школы (издание 2022 года)» /Ван Цзэлин, Го Ланьлань. - Журнал Пекинской академии танца, 2023. № 2. С. 142-148.
4. Гао, Цзяньцзинь. Новая двойная основа — теоретическое объяснение и практика новой системы школьного музыкального образования. Часть 1. / Цзяньцзинь Гао. - Народная музыка, 2013. № 9. С. 66-69.
5. Григорьев, Д.В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор / Д.В. Григорьев, П.В. Степанов. – М.: Просвещение, 2001. 223 с.
6. Гришанович, Н. Н. Современные художественно-дидактические подходы в музыкальном образовании / Н. Н. Гришанович // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 2. С. 23–42.
7. Зверев, И.Д. Межпредметные связи в современной школе / И.Д. Зверев, В.Н. Максимова. – М.: Педагогика, 1981. – 160 с.
8. Кабалевский, Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы / Д. Б. Кабалевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://mylektsii.ru/8-23847.html.
9. Корноухов, М. Д. Сценическая культура как одно из проявлений кроссдисциплинарных компетенций студента-вокалиста / М. Д. Корноухов, Д. А. Потапов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 1. – С. 202-211. – EDN GRWBLW.
10. Лу, Тинтин. Размышления о путях подготовки комплексных специалистов по музыкальному образованию в педагогических вузах в контексте эстетического воспитания новой эпохи / Лу Тинтин. - Исследования музыки, 2023. №5. С. 27-30.
11. Лю, Еюй. О подготовке теоретически и практически подготовленных специалистов по музыкальному образованию в педагогических вузах / Лю Еюй. - Образовательные наблюдения, 2018. Т. 7. № 1. С. 46-48.
12. Михалева, О.А. Театрализация в школьном образовательном процессе: автореферат дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / О.А. Михалева. – М., 2006. - 22 с.
13. Полиаспектная подготовка современного педагога: монография / Г. В. Ахметжанова, И. В. Груздова, Е. Н. Дрыгина и др. – М: Издательский дом «Академия естествознания», 2011. – 174 с.
14. Россия – Китай: образовательные реформы на рубеже XX-XXI вв.: сравнительный анализ [сборник] / Российская академия образования, Центральная академия педагогических исследований КНР; ответственный редактор Н. В. Боревская, В. П. Борисенков, Чжу Сяомань. – Москва: РАО, 2007. 592 с.
15. Савина, Е.Г. К вопросу о формировании умений межличностного взаимодействия обучающихся в условиях музыкально-театральной деятельности / Е.Г. Савина // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т.8. № 2. – С. 72-86.
16. Стандарт художественного образования для обязательной школы /Министерство образования КНР. - Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2022. 2 с.
17. Сунь, Вэй. Современные прикладные технологии музыкального образования / Вэй Сунь, Пэй Фан, Нин Цзялян. – Шанхай, 2003. – 136 с.

18. Сунь, Хаоран. Исследование взаимосвязи между применением мультикультурных музыкальных материалов в классе и эстетической мотивацией учащихся / Хаоран Сунь. - Глобальные перспективы образования, Шанхай, 2023. № 52. С. 105-112.
19. Чэнь, Сиюй. Междисциплинарная практика преподавания для диверсификации опыта слушания музыки: исследование на основе теории мотивации / Сиюй Чэнь, Гуо Вэй. - Музыковедение в Китае, Пекин, 2023. № 1. С. 88-95.
20. Шумилова, Е.Н. Теоретико-методологические основания исследования проблемы профессиональной подготовки учителей музыки в современном заочном музыкально-педагогическом образовании //Человеческий капитал №8). М., 2019. С. 132-139.
21. Хао, Ю. Педагогические условия формирования эстрадно-джазовой культуры обучающихся в китайских учебных заведениях / Ю. Хао, Е. Н. Шумилова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 4. – С. 105-114. – EDN ECLDFP.
22. У, С. Дидактические принципы развития у китайских школьников способности восприятия музыки / С. У, М. Д. Корноухов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2025. – Т. 8, № 5. – С. 19-27. – EDN JTUBVR.

**Чжан Цзэюй**
аспирант кафедры методики музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 1427749177@qq.com

**Zhang Jieyu**
Postgraduate student of the Department of Methods of Musical education and upbringing
The Herzen State Pedagogical University

# ОСВОЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМ РАБОТЫ С УЧАСТИЕМ НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ РОССИИ И КИТАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. Китай и Россия обладают богатой историей вокального музыкального образования. Вокальное музыкальное образование в педагогических вузах обеих стран имеет основные характеристики «подготовки преподавателей» и «профессионализма». Однако существуют определенные различия в их философии подготовки, системе учебных планов и моделях преподавания. Вокальное музыкальное образование в педагогических вузах Китая ориентировано на укоренение в местной национальной культуре и воспитание преподавателей и вокалистов, адаптированных к потребностям отечественного образования. Вокальное музыкальное образование в педагогических вузах России опирается на классическую систему обучения бельканто и фокусируется на глубокой интеграции передачи навыков и педагогической практики. Однако в процессе подготовки педагогов-вокалистов на музыкальных факультетах педагогических вузов обеих стран существуют серьезные проблемы различной степени сложности, такие как закрепление традиционных моделей обучения, фрагментация применения новых образовательных технологий и отсутствие механизма развития у студентов способности к инновационному преподаванию. Трудно в полной мере удовлетворить основные потребности образования в цифровую эпоху в разнообразных и высококвалифицированных преподавателях вокала.

Ключевые слова: педагогический университет; студенты вокального отделения; новые образовательные технологии; инновационные методы обучения; направления подготовки; цифровое образование.

# THE DEVELOPMENT OF INNOVATIVE FORMS OF WORK INVOLVING NEW EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF TRAINING VOCAL STUDENTS AT PEDAGOGICAL UNIVERSITIES IN RUSSIA AND CHINA: FORMULATION OF THE RESEARCH PROBLEM

Annotation. China and Russia have a rich history of vocal music education. Vocal music education in pedagogical universities of both countries has the main characteristics of "teacher training" and "professionalism". However, there are certain differences in their training philosophy, curriculum system, and teaching models. Vocal music education in Chinese pedagogical universities is focused on taking root in the local national culture and educating teachers and vocalists adapted to the needs of domestic education. Vocal music education in Russian pedagogical universities is based on the classical Bel canto teaching system and focuses on the deep integration of skills transfer and pedagogical practice. However, in the process of training

vocal teachers at the music faculties of pedagogical universities in both countries, there are serious problems of varying degrees of complexity, such as the consolidation of traditional learning models, fragmentation of the use of new educational technologies and the lack of a mechanism for developing students' ability to teach innovatively. It is difficult to fully meet the basic needs of education in the digital age for diverse and highly qualified vocal teachers.

Keywords: pedagogical university; students of the vocal department; new educational technologies; innovative teaching methods; training areas; digital education.

**Введение.** Сосредоточенность на *всем процессе* профессиональной подготовки педагогов-вокалистов в контексте педагогического образования в отличии от подготовки вокальных педагогов в профессиональных музыкальных академических вузах позволяет направить основное внимание исследователя на ключевые характеристики сочетания «педагогической подготовки» с «профессионализмом в области вокала». Ключевой компетенцией является «освоение и применение новых образовательных технологий», при этом акцент делается не только на оснащении студентов практическими навыками работы с этими технологиями, но и на развитии активной осведомленности и адаптивности в их применении. Исследование поясняет, что конечная цель применения технологий – это стимулирование инноваций в методах преподавания вокала, а не просто накопление традиционных вокальных техник. Как основной инструмент подготовки учителей в системе базового образования, качество педагогического образования напрямую влияет на эффективность реформы базового образования и ее долгосрочное развитие.

Вокальное музыкальное образование в педагогических вузах обеих стран имеет основные характеристики «подготовки преподавателей» и «профессионализма». Общеизвестным является тот факт, что Китай и Россия обладают богатой историей вокального музыкального образования. Однако существуют определенные различия в их философии подготовки, системе учебных планов и моделях преподавания. Вокальное музыкальное образование в педагогических вузах Китая ориентировано на укоренение в местной национальной культуре и воспитание преподавателей и вокалистов, адаптированных к потребностям отечественного образования [1]. Вокальное музыкальное образование в педагогических вузах России опирается на классическую систему обучения бельканто и фокусируется на глубокой интеграции передачи навыков и педагогической практики [2]. Однако в процессе подготовки педагогов-вокальных отделений музыкальных факультетов педагогических вузов обеих стран существуют серьезные проблемы. Среди основных выделим такие, как: сложность в закреплении традиционных моделей обучения в процессе с становления новых педагогических условий в системе современного образования, фрагментация применения новых образовательных технологий и отсутствие механизма развития у студентов способности к инновационному преподаванию. Трудно в полной мере удовлетворить основные потребности образования в цифровую эпоху в разнообразных и высококвалифицированных преподавателях вокала.

***Целью данного исследования*** является *систематическое* изучение путей освоения и применения новых образовательных технологий для внедрения инновационных методов обучения студентами, изучающими вокал в педагогических вузах Китая и России. Сравнивая и анализируя практический опыт применения новых образовательных технологий в обеих странах, данное исследование не только отвечает на практическую потребность в решении существующих проблем вокального образования в педагогических вузах обеих стран, но и является неизбежным шагом на пути к повышению качества вокального образования в педагогических вузах и укреплению реформы базового вокального образования.

***Состояние научной разработанности проблемы исследования.*** Текущее состояние исследований по данной проблеме показывает, что, хотя по теме данной статьи были проведены предварительные исследования, в целом исследования по-прежнему страдают от недостаточной глубины, ограниченного охвата и слабых практических рекомендаций.

В настоящее время интеграция новых образовательных технологий в обучение вокалу ограничивается отдельными технологическими инструментами (например, онлайн-платформами для обучения вокалу [3; 5-6], программным обеспечением для аудиовизуализации [4-6], электронными образовательными ресурсами по вокалу (см. работы [4-5] и др.), что не позволяет создать «учебную экосистему, интегрирующую множество технологий с традиционным обучением вокалу» (например, интеграция онлайн-платформ для интеллектуального обучения вокалу, офлайн-руководство преподавателя, участие в масштабных презентациях мультимедийных изображений (текст, изображения, аудио, видео и т. д.) [7], участие в онлайн- или офлайн-конкурсах вокальной музыки или использование технологий виртуальной реальности для восприятия сцены [4-5; 7-8], формируя замкнутую систему обучения «онлайн-базовое обучение вокалу + офлайн-персонализированное руководство от преподавателей вокала + теория вокала (в основном объясняется офлайн с использованием мультимедийных технологий) + практика вокала (онлайн- или офлайн-конкурсы вокальной музыки или технологии виртуальной реальности)».

Существует недостаток целенаправленных исследований по интеграции вокального музыкального образования и технологий в педагогических вузах. Современные исследования в большей степени сосредоточены на применении технологий в музыкальном образовании или преподавании вокала, не уделяя должного внимания потребностям в обучении основной образовательной программы, реализуемой для группы студентов, изучающих вокал в педагогических вузах. Основная цель подготовки учителей вокального музыкального образования – воспитание педагогов базового образования, способных «обучать пению», однако существующие исследования не уделяют должного внимания процессу трансформации студентов от «способности применять вокальные технологии» к «способности к инновациям в преподавании вокала». Существуют значительные пробелы в исследованиях по ключевым аспектам, таким как развитие технической грамотности, повышение квалификации и трансформация преподавания в процессе обучения, а также недостаток исследований по построению систематических учебных программ для этой группы студентов.

В настоящее время качество преподавания вокальной музыки в традиционных педагогических вузах в значительной степени зависит от взаимодействия в реальном времени, сенсорного восприятия и передачи опыта между преподавателями и студентами. Однако по-прежнему существуют такие проблемы, как абстрактные объяснения навыков, ограниченные учебные ресурсы и недостаточное развитие практических и инновационных способностей студентов, что затрудняет удовлетворение разнообразных потребностей преподавателей музыки в новую эпоху реализации базового вокально-педагогического образования.

Отметим существенную научно-теоретическую базу, являющуюся важным элементом разработки методологии для нашего исследования, разработанную рядом сотрудников научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена подходы и методы, концептуальные основы для реализации современных методик обучения студентов-вокалистов с опорой на новые, в том числе – цифровые формы и методы в системе подготовки студентов вокальных отделений музыкальных и музыкально-

педагогических вузов России (см., например, в работах [9-12]). Существенным элементом в построении теоретической основы нашего диссертационного исследования являются разработки в области реализации возможностей музыкально-образовательной деятельности для студентов, имеющих ограниченные возможности здоровья [13-15]. Также существенным элементом реализации ряда форм и методов, на разработку которых направлен наш педагогический эксперимент, связан с поиском актуальных инновационных форм и методов работы с участием новых образовательных технологий в процессе подготовки студентов-вокалистов в педагогических вузах для возможности сохранения уникальных образцов музыкальной культуры народов мира [16-18], включая сбор, обработку и создание оригинального музыкального материала для творческих композиций с использованием новых музыкальных инструментов, с использованием которых музыкант способен формировать высокохудожественную культуросообразную среду современности [19] как совокупность духовных, материальных и социальных условий, которые обеспечивают гармоничное развитие личности в соответствии с ценностями, нормами и образцами культуры общества, делая образование частью культуры, а индивида — активным субъектом культурного развития, способным к творчеству и самовыражению.

Данное исследование рассматривает процесс профессионально-направленной (целенаправленной и выстроенной в соответствии необходимости реализации двух основных факторов подготовки студентов-вокалистов: сочетание «педагогической подготовки» с «профессионализмом в области вокала») в педагогических вузах Китая и России.

Основная тематика исследования – развитие у студентов-вокалистов обеих стран способности к инновационным методам обучения с использованием новых образовательных технологий (с акцентом на мультимедийное обучение и интегрированное онлайн- и офлайн-обучение).

Цель исследования – теоретически обосновать и экспериментально проверить условия и принципы обучения, способствующие развитию этих способностей у студентов обеих стран, уточнить содержание интеграции технологий в преподавание вокала и успешно развить у студентов навыки технического применения, инновационные педагогические навыки и навыки художественного самовыражения в области преподавания вокала.

Также исследуются оптимальные пути обучения для создания образовательной среды, которая глубоко интегрирует новые образовательные технологии, такие как мультимедийное обучение и интегрированное онлайн-офлайн обучение, в системы преподавания вокала в педагогических вузах Китая и России. Кроме того, исследование направлено на развитие у студентов инновационных педагогических навыков и межкультурного образовательного мышления, предоставляя теоретическую поддержку и практическое руководство для реформирования образования в области вокала в педагогических программах обеих стран.

***Задачи исследования:***

1. Продемонстрировать теоретические основы и методологию изучения способности студентов вокальных факультетов китайских и российских педагогических вузов к инновационным методам обучения с использованием новых образовательных технологий (с акцентом на мультимедийное обучение, интегрированное онлайн-офлайн обучение и т. д.).

2. Изучить научно-методологическую основу применения новых образовательных технологий, таких как мультимедийное обучение и интегрированное онлайн-офлайн обучение, в преподавании вокала в китайских и российских педагогических вузах.

3. Проанализировать процесс и особенности интеграции новых образовательных

технологий (с акцентом на мультимедийное обучение, интегрированное онлайн-офлайн обучение и т. д.) в современные системы вокального образования китайских и российских педагогических вузов;

4. Описать особенности применения новых образовательных технологий (в частности, мультимедийных аудиовизуальных технологий, онлайн-платформ обучения, цифровых учебных ресурсов, инструментов удаленного сотрудничества и т. д.) в качестве инструментов обучения вокальному образованию в педагогических вузах.

5. Определить принципы и условия обучения студентов вокала в китайских и российских педагогических вузах для внедрения инновационных методов обучения с использованием новых образовательных технологий (с акцентом на мультимедийное обучение, интегрированное онлайн- и офлайн-обучение и т. д.).

6. Изучить и сравнить традиционные и практические подходы к обучению вокалу в китайских и российских педагогических учебных заведениях (с акцентом на мультимедиа, онлайн-интеграцию и другие технологические аспекты) с точки зрения их образовательного потенциала в подготовке современных молодых преподавателей вокала в обеих странах.

7. Проверить эффективность разработанных путей и методов развития соответствующих навыков студентов в реальных образовательных условиях и обеспечивается их творческая и легко реализуемая реализация в педагогических вузах обеих стран.

***Методы исследования:***

В данной работе используется сочетание теоретических, эмпирических и межкультурных сравнительных методов, формирующих трехмерную исследовательскую структуру «построение теории — эмпирическая проверка — сравнительный анализ». Конкретные методы включают:

Теоретические методы: обзор литературы, сравнительный анализ, индуктивный и прогностический анализ.

Практические методы: эмпирическое наблюдение, диагностический и статистический анализ, диалог, тестирование, интервьюирование, а также преподавательская деятельность автора на занятиях по вокалу в различных образовательных учреждениях.

***Научная новизна данного исследования заключаются в следующем:***

1. Предлагается замкнутая система обучения вокалу в китайских и российских педагогических вузах, интегрирующая «мультитехнологическую интеграцию + традиционное обучение вокалу», включающая онлайн-обучение, офлайн-консультации, мультимедийную теорию и виртуально-реальную практику.

2. Уточняются принципы обучения и основные условия для преобразования «способности к применению технологий» у студентов педагогических вокальных вузов в «способность к инновационному обучению», с акцентом на двойные требования педагогической подготовки и профессионального развития.

3. Формулируются комплексные стандарты оценки способности студентов применять новые образовательные технологии, формируя параметры оценки по трем измерениям: использование технологий, адаптация обучения и художественное выражение.

4. Предлагается парадигма обучения «технологическая интеграция – трансформация обучения – межкультурное развитие», исследующая процесс перцептивной интеграции глубокой интеграции цифровых инструментов и обучения вокалу.

## *ЛИТЕРАТУРА*

1. Ли Тин. Защита и сохранение этнической музыкальной культуры в преподавании вокала в высших педагогических училищах // Театральный дом. 2024. С. 193-195. С. 193-195.
2. Каретко М.И. Исторические и теоретические аспекты профессиональной вокальной подготовки // Ученые записки университета Лесгафта. 2013. №8 (102). С. 77-82.
3. Чжан Янь. Использование цифровых информационных технологий в обучении вокалу // Академическая наука. 2025. №3. С. 77-79.
4. Аксенова С.С. О педагогических исследованиях применения информационных и коммуникационных технологий в профессиональной деятельности педагога по вокалу // Управление образованием: теория и практика. 2017. №3 (27). С. 58 -65.
5. Яненко М.В. Формирование вокально-исполнительской культуры студентов средствами образовательных инновационных технологий // Вестник ТГУ. 2024. №6. С. 1680-1687.
6. Янь Цзюнь. Интеграция и практика традиционных и современных методов обучения в преподавании вокала в высшем образовании // Музыкальная жизнь. 2024. №10. С. 74-77.
7. Лю Тин. «Исследование применения мультимедийных технологий в преподавании вокала» //Дагуань. 2024. С. 146-148.
8. Ли Яньцзюнь. Исследование инновационной модели образования и обучения «VR + вокальное исполнение» в условиях интернета» // Высшее образование провинции Шэньси. 2024. С. 89-91.
9. Бергер Н.А., Горбунова И.Б., Яцентковская Н.А. Голос и компьютер Санкт-Петербург, 2024.
10. Горбунова И.Б., Плотников К.Ю., Хайнер Е. Музыкально-компьютерные технологии и интерактивная система SOFT WAY TO Mozart: новые образовательные практики // В сборнике: Общество знаний: когнитивные и образовательные практики. сборник научных трудов по материалам XXVII Международной конференции "Ребенок в современном мире. Общество знаний: искусство учиться и учить". Главный редактор К. В. Султанов; ответственные за выпуск: И. Б. Романенко, Ю. В. Пую, А. А. Воскресенский; члены редколлегии: В. А. Рабош, И. Б. Романенко, А. А. Грякалов, В. И. Стрельченко, Ю. В. Пую, К. С. Пигров. 2020. С. 239-244.
11. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в подготовке музыканта-педагога // В сборнике: Региональная информатика и информационная безопасность. Сборник трудов. Санкт-Петербургское общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления. 2016. С. 224-228.
12. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. Т. 29. № S6. С. 600-615.
13. Воронов А.М., Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в обучении студентов музыкальных вузов с нарушением зрения // В сборнике: Современное музыкальное образование – 2010. Материалы международной научно-практической конференции. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 2011. С. 208-211.
14. Горбунова И.Б., Говорова А.А. Музыкально-компьютерные технологии как средство обучения людей с нарушениями зрения музыкальному искусству // Теория и практика общественного развития. 2015. № 11. С. 298-301.
15. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem // International Journal of Recent Technology and Engineering. 2019. Т. 8. № 2

S4. С. 913-918.
16. Горбунова И.Б., Алиева И.Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105-108.
17. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
18. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Экспериментальная эстетика: композиционные и педагогические проблемы современного этапа компьютерного музыкального творчества // Теория и практика общественного развития. 2014. № 21. С. 289-293.
19. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Music Computer Technologies, Supply Chain Strategy and Transformation Processes in Socio-Cultural Paradigm of Performing Art: Using Digital Button Accordion // International Journal of Supply Chain Management. 2019. Т. 8. № 6. С. 436-445.